



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE MAGÍSTER EN
PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL.**

**GUÍA METODOLÓGICA PARA LA INICIACIÓN DEL VIOLÍN
BASADO EN REPERTORIO A DOS VOCES PARA EL
CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
“JAIME MOLA”**

EDWIN FABIÁN JUMBO MEDINA
AUTOR

MSc. MARCO GUILLERMO MOREJÓN MORENO
DIRECTOR

CUENCA – ECUADOR

2014



RESUMEN

La presente Guía Metodológica responde a la realidad educativa ecuatoriana encaminada hacia la excelencia, que en la actualidad requiere de nuevos diseños metodológicos que permitan lograr un aprendizaje significativo.

Está diseñada para el Conservatorio Superior de Música “Jaime Mola” de la ciudad de Quito, en su nivel inicial la cual debe ser cuidadosamente aplicada, pues es aquí donde se gestan las bases que generarán las destrezas necesarias para alcanzar altos niveles de formación profesional sea como intérprete y/o docente. Por lo tanto se propone la estructuración del desarrollo auditivo fundamentado en un repertorio a dos voces y la generación de estructuras cognitivas previas apoyándonos en el recurso de audio (CD) del método de la lengua materna para la enseñanza del violín de Shinichi Suzuki, así como también se incluyen algunos procedimientos como la repetición con enfoque hacia la aplicación de patrones rítmicos del lenguaje hablado para el logro de aprendizajes significativos

Se presenta información sobre referente metodológico históricamente aceptado y el propósito de docentes ecuatorianos por generar sus propios textos. Entre estos referentes también incluimos el pensamiento científico especializado del pionero de la pedagogía actual: Juan Amos Comenio, compilado en su Decálogo didáctico.

Palabras claves: Desarrollo auditivo, patrones rítmicos, repetición con enfoque, aprendizaje significativo, Decálogo didáctico.



ABSTRACT

The present methodical guide answers the ecuadorian education reality, directed towards the excellence because today requires new methodical designs which permit to reach a significant learning.

This guide is designed for the Superior Conservatory of Music "Jaime Mola" of Quito city, in its initial level must be applied carefully; it is here where the bases germinate that will give the necessary skills to achieve high levels of professional formation which can be as interpreter or professor. Therefore, it is proposed the structure of auditory development based on repertory of two voices and the generation of the previous cognitive structures supporting on the audio resource (CD) from the method of mother tongue to teach play the violin from Shinichi Suzuki, besides, it is included some procedures as the repetition focusing towards the application of rhythmic patterns of the spoken language to obtain significant learnings.

It is showed information about methodical references, accepted historically and the purpose of ecuadorian teachers to generate their own texts. Between these references, also, it is included the specialized scientific thinking of the today's pedagogy pioneer: Juan Amos Comenius, compiled in his didactic decalogue.

Key words: Auditive development, rhythmic patterns, repetition with focusing, significant learning, didactic decalogue.



ÍNDICE

RESUMEN	1
ABSTRACT	2
ÍNDICE	3
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I	15
1. ENFOQUE TEÓRICO DEL PROCESO ENSEÑANZA - APRENDIZAJE DEL VIOLÍN.....	15
1.1. DEFINICIÓN Y DIVISIÓN DE ELEMENTOS.	15
1.1.1. El Profesor.	16
1.1.2. El Alumno.	18
1.1.3. El entorno educativo.	21
1.1.4. El objeto de la enseñanza.	22
1.2. REFERENTES HISTÓRICOS EN LA ENSEÑANZA DEL VIOLÍN.	23
1.3. REFERENTES METODOLÓGICOS MODERNOS.....	28
1.3.1. La filosofía Suzuki.....	30
CAPÍTULO II	33
2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA DE LA PROPUESTA PEDAGÓGICA METODOLÓGICA	33
2.1 OBJETIVOS.	33
2.2 FUNDAMENTACIÓN.....	33
2.2.1. Decálogo didáctico de Comenio.	34
2.3. EL PENSAMIENTO DE COMENIO Y SUZUKI APLICADO A LA ENSEÑANZA DEL VIOLÍN.	35
2.3.1. Se comienza temprano antes de la corrupción de la inteligencia.....	36
2.3.2. Se actúa con la debida preparación de los espíritus.	36
2.3.3. Se procede de lo general a lo particular.	37
2.3.4. Y de lo más fácil a lo más difícil.....	39
2.3.5. Si no se carga con exceso a ninguno de los que han de aprender.	40
2.3.6. Y se procede despacio en todo.	41
2.3.7. Y no se le obliga al entendimiento a nada que no le convenga por su edad, o por razón del método.....	42



2.3.8. Y se enseña todo por los sentidos actuales.....	44
2.3.9. Y para el uso presente.....	44
2.3.10. Y siempre por un solo y mismo método.....	46
CAPÍTULO III	59
3. LA ENSEÑANZA DEL VIOLÍN EN EL CONTEXTO NACIONAL.	59
3.1. EMPIRISMO DOCENTE	59
3.2. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE ESTUDIANTES.....	61
3.3. TEXTOS METODOLÓGICOS PRODUCIDOS EN EL ECUADOR.	63
3.4. DESARROLLO AUDITIVO EN LA ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DEL VIOLÍN.	69
3.5. IMPORTANCIA DE LA PERCEPCIÓN ARMÓNICA EN LA ENSEÑANZA DE VIOLÍN.	75
CAPÍTULO IV	80
4. GUÍA METODOLÓGICA PARA EL DOCENTE.....	80
4.1. PRESENTACIÓN.....	80
4.2. OBJETIVOS Y TEMPORIZACIÓN DE LA GUÍA	80
4.2.1 Objetivo General	80
4.2.2 TempORIZACIÓN	80
4.3. TALLER I: RUDIMENTOS GENERALES	84
4.3.1. INTRODUCCIÓN.	84
4.3.2. Objetivo	84
4.3.3. Contenidos.....	84
4.3.4. Actividades de aplicación.....	90
4.3.5. Materiales y recursos.	92
4.3.6. Evaluación.....	93
4.4. TALLER II: DESARROLLO DE LA MANO DERECHA	93
4.4.1. Introducción.....	93
4.4.2 Objetivo general.....	93
4.4.3 Contenidos.....	93
4.4.4. Actividades de aplicación.....	105
4.4.5. Materiales y recursos.....	110
4.4.6. Evaluación.....	110
4.5. TALLER III: DESARROLLO DE MANO IZQUIERDA.....	111
4.5.1. Introducción.....	111
4.5.2. Objetivo general.....	111



4.5.3. Contenidos.....	111
4.5.4. Actividades de aplicación.....	118
4.5.5. Materiales y recursos.....	122
4.5.6. Evaluación.....	122
4.6. TALLER IV: ESCALAS Y FUNCIONES TONALES.	122
4.6.1. Introducción.....	122
4.6.2. Objetivo General.	123
4.6.3. Contenidos.....	123
4.6.4. Actividades de aplicación.....	142
4.6.5. Materiales y recursos.....	147
4.6.6. Evaluación.	147
CAPÍTULO V	148
5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	148
5.1. CONCLUSIONES.	148
5.2. RECOMENDACIONES.....	150
BIBLIOGRAFÍA	152
ANEXOS	156



Yo, Edwin Fabián Jumbo Medina, autor de la Tesis “GUÍA METODOLÓGICA PARA LA INICIACIÓN DEL VIOLÍN BASADO EN REPERTORIO A DOS VOCES PARA EL CONSERVATORIO JAIME MOLA”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, agosto 2014

Lic. Edwin Fabián Jumbo Medina

C.C.: 1102103452



Yo, Edwin Fabián Jumbo Medina, autor de la tesis “GUÍA METODOLÓGICA PARA LA INICIACIÓN DEL VIOLÍN BASADO EN REPERTORIO A DOS VOCES PARA EL CONSERVATORIO JAIME MOLA”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, agosto 2014

Lic. Edwin Fabián Jumbo Medina

C.C.: 1102103452



AGRADECIMIENTO

Agradezco al personal Docente y Administrativo de la PUCE y Universidad de Cuenca, entre ellos a sus Directivos por su actitud visionaria de escalar el arte musical a niveles académicos comunes en otras profesiones. De esta manera los cultores de la música hemos tenido la oportunidad histórica de realizar esta primera maestría en el Ecuador.



DEDICATORIA

A mis hijos...

Edwin Fabián



INTRODUCCIÓN

La diferencia científica y cultural que separa a Ecuador de los países llamados del primer mundo radica en la investigación y la ciencia que por ella se generan. El campo artístico no está desligado de estas influencias, más si está relacionada con la formación integral de la niñez ecuatoriana. Es aquí que en pro del desarrollo de nuestras potencialidades artísticas, la educación necesita de la creatividad y propuestas originales para asimilar de mejor manera las influencias pedagógicas de esta era de información globalizada

El documento final de esta investigación está dedicado al Conservatorio Superior “Jaime Mola”. Esta institución de derecho privado inicialmente denominada “Instituto de música sacra” se reconoció jurídicamente por el Ministerio de Educación con resolución 272 de 7 de febrero de 1968. Luego se categorizó como Instituto Superior de Música por Resolución Ministerial No. 2272 de 23 de junio de 1994, y a conservatorio mediante resolución No. 3135 de 12 de septiembre de 2000. El CONESUP (actual Secretaría Nacional de Educación Superior Ciencia y Tecnología. Senecyt) conforme lo dispuesto en el Art. 1 literal b). de la Ley Orgánica de Educación Superior (LOES), registró al Conservatorio “Jaime Mola” con el No. 17 - 085 en el nivel de Tecnología Musical.

La experiencia docente del ponente por ocho años en el conservatorio “Salvador Bustamante de Loja” y cuatro años en el Conservatorio superior “Jaime Mola” ha despertado el interés y la necesidad de generar propuestas adaptadas al medio geográfico, social y cultural. Es así que hace pocos años existían dificultades para encontrar variedad de partituras, sin embargo nuestra realidad actual contrasta radicalmente con el pasado. Hoy a través del internet encontramos información disponible a toda hora, de cualquier lugar e idioma. Sin embargo todo el caudal de información no siempre está organizado de acuerdo a estructuras sistemáticas y/o intereses de profesores, alumnos y aficionados, esta es una realidad que necesita respuesta. El ponente realiza este trabajo académico con el

objetivo general de crear un proceso de aprendizaje a dos voces mediante la aplicación de referentes metodológicos fundamentados en el orden natural. La propuesta se denomina “GUÍA METODOLÓGICA PARA LA INICIACIÓN DEL VIOLÍN BASADO EN REPERTORIO A DOS VOCES PARA EL CONSERVATORIO SUPERIOR “JAIME MOLA” es de enfoque constructivista que utiliza la metodología Suzuki y el pensamiento de Juan Comenio para su sistematización (Decálogo didáctico) .

Para exponer y limitar el problema de investigación con sus alternativas de solución. Sintetizamos las consideraciones siguientes:

1. El desarrollo auditivo del nuevo violinista necesita puntos firmes de referencia para la correcta afinación, como por ejemplo la asistencia continua de un teclado (piano). La carencia de este instrumento en las salas de clase de las instituciones musicales pública y privada en el país nos pide una respuesta con una alta dosis de pragmatismo. Por tal motivo proponemos un efectivo rol dentro del aula para el violín (del profesor) como instrumento de acompañamiento.
2. En la educación musical el aspecto rítmico y melódico han sido priorizados en los contenidos curriculares dejando el aspecto armónico para avances posteriores, esto crea preconceitos que relacionan a la armonía como un asunto más complicado. Por esta razón los alumnos empiezan tarde el estudio del repertorio armónico del violín teniendo en sus mentes que éste siempre será difícil. El presente texto prepara desde los rudimentos al estudiante para pensar y actuar en función de: dos voces, dobles cuerdas, funciones tonales, dúo o ensamble. Así atendemos los consejos a los jóvenes músicos de Robert Schumann (1810-1856) el cual manifiesta; “Profundízate temprano en las leyes fundamentales de la armonía (...) No te asustes de los nombres: teoría, armonía, contrapunto, etc., con un poco de buena voluntad, pronto te serán familiares” (WordPress.com, 2014).
3. El aspecto social en cuanto a la interacción no ha sido cumplido. Para Aristóteles el objetivo del hombre en su vida terrenal es la felicidad suprema y

esta no puede obtenerse en aislamiento “El hombre es por naturaleza un animal social” (Educatina, 2013). Este principio inherente a la naturaleza humana no se expresa en los contenidos curriculares actuales, los cuales están diseñados considerando la individualidad y no la colectividad como entorno necesario y funcional para el aprendizaje musical.

La actividad didáctica que directamente aplica la función social del arte musical dentro del aprendizaje es interpretar dúos con el profesor y/o con alumnos más avanzados. A futuro este camino llevará a formar cuartetos, grupos de cámara e integrarse a una orquesta sinfónica. Aún el músico solista necesita pensar, sentir y actuar en relación de los fundamentos de la armonía esto por ejecutar obras con acompañamiento y/o en obras para violín solo encontrará procesos armónicos en secuencias vertical y horizontal.

Este trabajo como investigación cualitativa identifica la naturaleza profunda de las realidades, sus estructuras dinámicas y manifestaciones que se muestran en un comportamiento integral.

No se trata por consiguiente del estudio de cualidades separadas o separables; se trata del estudio de un todo integrado que forma o constituye una unidad de análisis y que hace que algo sea lo que es: Una persona, una entidad étnica, social, empresarial, un producto determinado, etc.; aunque también se podría estudiar una cualidad específica, siempre que se tome en cuenta los nexos y relaciones que tiene con el todo, los cuales contribuyen a darle su significación propia. (Martínez, 2006, pag. 128)

Este nuevo enfoque cualitativo que tiene vigencia hace unos treinta años, es similar al razonamiento humano, según (Martinez, 2006). Para una elección, la mente estudia, analiza, compara, evalúa y pondera los pro y los contra, las ventajas y desventajas de cada opción o alternativa, y su decisión es tanto más sabia cuantos más hayan sido los ángulos y perspectivas bajo los cuales haya sido analizado el problema en cuestión.

Las preguntas de investigación planteadas en nuestra investigación son:

1. ¿Qué fundamentos pedagógicos basados en el orden natural facilitarán el aprendizaje de los alumnos del nivel inicial ?
2. ¿Cuáles son los aspectos positivos de la enseñanza actual que deberían mantenerse en una nueva propuesta?
3. ¿Cuáles son las debilidades y potencialidades del entorno local que influyen en el aprendizaje del violín?
4. ¿Qué recomendaciones metodológicas de especialistas nacionales e internacionales manifiestan afinidad con la propuesta de aprendizaje a dos voces?

Se procedió de conformidad con los dos pasos básicos de toda investigación: recolección de información y la categorización e interpretación de datos. Los mismos se obtuvieron por observación de campo, investigación bibliográfica y multimedia. Los elementos de análisis fueron el profesor, el alumno, los contenidos de la materia y los entornos. Se ha procedido con la hermenéutica como método y la investigación acción para proponer soluciones.

Esta Guía está enmarcada desde el rudimento o principio del proceso de enseñanza- aprendizaje del violín. Sus contenidos abarcan aspectos de mecanismo corporal como el manejo de arco en patrones rítmicos y el desarrollo auditivo en las funciones tonales básicas mayores y menores.

El capítulo I expone los elementos involucrados en el proceso de enseñanza- aprendizaje (PEA). Aporta conceptos generales del profesor, alumno, entorno educativo, objeto de la enseñanza o asignatura y su forma de exponerla. Se adjunta el pensamiento de Juan Amos Comenio (1592-1670) y la visión pedagógica de Shinichi Suzuki, que ha revolucionado el arte de la enseñanza rompiendo paradigmas, como que la enseñanza del violín no puede darse antes de los ocho años, cuando el alumno ya sabe leer y escribir.



El capítulo II es la fundamentación de la propuesta metodológica para ello se ha tomado el Decálogo de Comenio y el método Suzuki. Se señala paso a paso los diez enunciados demostrando su aplicación en común con la propuesta metodológica de Shinichi Suzuki, quién diseñó su sistema de enseñanza originalmente para violín.

El capítulo III aborda el trabajo docente en nuestro medio y registra nueva bibliografía de autores ecuatorianos. Expone información de los contextos locales y nacionales; además la descripción de la realidad pedagógica del aula de violín fundamentados en doce años de experiencia del autor en los Conservatorios superiores “Salvador Bustamante Celí” de la ciudad de Loja y “Jaime Mola” de Quito.

Se expone también como se ha realizado hasta la presente fecha el desarrollo auditivo en la enseñanza del violín, la secuencia de procedimientos. No se emite ningún juicio de valor, pues la intención no es cuestionar lo hecho, sino como antecedente para comprender los aspectos propositivos del siguiente capítulo.

El capítulo IV es la Guía metodológica que recoge postulados enunciados en los capítulos anteriores. Su aplicación va desde los rudimentos hasta la ejecución de escalas y ejercicios en tonalidades con alteraciones (sostenidos y bemoles). En su contenido constan indicaciones procedimentales generales y puntuales.

Queda a criterio del lector la utilización y cuestionamiento de la presente investigación. Pues esta Guía esta direccionada al mejoramiento metodológico en el “Conservatorio Superior Jaime Mola” y es aplicable a otras instituciones de similares características.

CAPÍTULO I

1. ENFOQUE TEÓRICO DEL PROCESO ENSEÑANZA - APRENDIZAJE DEL VIOLÍN.

1.1. Definición y división de elementos.

Sin duda la influencia creciente del arte musical ha permanecido constante en las diversas etapas históricas de la sociedad humana. Desde complementar mágicamente las labores de siembra y cosecha en los albores de la civilización hasta su utilización en las más modernas tecnologías. Nos referimos a su aplicación en campos científicos como la musicoterapia y como elemento imprescindible de la comunicación multimedia; imagen, sonido y video.

La transmisión del conocimiento de la mejor manera ha sido un reto constante para la inteligencia y creatividad humana. Albert Einstein en su libro *Mis creencias* se refiere a la escuela como la institución alternativa a los cambios de la sociedad moderna.

La enseñanza ha sido el instrumento más idóneo para transmitir el tesoro de la tradición de una generación a otra. Esto acaece aún hoy en mayor grado que en tiempos anteriores, pues a causa del desarrollo moderno de la vida económica se ha debilitado la familia como portadora de la tradición y la educación. La continuidad y preservación de la humanidad dependen, por tanto, en un nivel mayor que antes, de las instituciones de enseñanza. (Einsten, 2000, pág. 38)

El Diccionario latinoamericano de educación define al proceso de enseñanza - aprendizaje (PEA) así:

Pasos dialécticos inseparables, integrantes de un proceso único en permanente movimiento, pero no sólo por el hecho de que cuando hay alguien que aprende tiene que haber otro que enseña, sino también en virtud del principio según el cual no se puede enseñar correctamente mientras no se aprenda durante la misma tarea de la enseñanza. (Fundación gran mariscal de Ayacucho, 1997, pág. 1812)

En esta relación por partida doble encontramos el paralelismo de la ley de causa efecto; por las cuales no existe la una sin la otra. Esta coexistencia puede ser visualizada desde las más diversos enfoques del saber científico: Sicológico, sociológico, epistemológico configurados dentro de paradigmas educativos, modelos pedagógicos y curriculares, etc.

De la inseparable relación escolar; profesor-alumno, de la cual se deducen quién enseña y quién aprende, coexiste el elemento que los relaciona; el objeto de conocimiento. Y todos ellos dentro de un entorno social de aprendizaje. De esta manera presentamos la relación enseñanza-aprendizaje.

1.1.1. El Profesor.

Se conoce como profesor, docente o maestro al ente que ejecuta el proceso enseñanza-aprendizaje como transmisor de conocimientos para cumplir los objetivos de la educación. El *Diccionario latinoamericano de Educación*, cita esta definición: “Denominación general para aquellas personas cuyas actividades consisten en enseñar y formar...” (1997, pag. 2629). Etimológicamente proviene de la voz latina *profetior-eri*, que significa profesión y también ejercer, practicar, confesar, hablar.

Para el docente no basta conocer la materia objeto de la enseñanza, sino dominar los conocimientos y destrezas. Además según (Nericci, 1973), existen varias cualidades que debe cumplir quién ejerce el magisterio entre ellas enunciamos:

- ✓ Capacidad de adaptación
- ✓ Equilibrio emotivo
- ✓ Capacidad emotiva
- ✓ Sentido del deber
- ✓ Capacidad de conducción
- ✓ Amor al prójimo.
- ✓ Sinceridad.
- ✓ Interés científico, humanístico y estético.
- ✓ Capacidad de aprehensión de lo general
- ✓ Espíritu de justicia.



- ✓ Disposición.
- ✓ Mensaje.

El profesor debe tener cualidades como las indicadas, y es vasto el cúmulo de recomendaciones que debe hacer en el aula. Violeta Hemsy de Gainza indica que para enseñar música se debe evitar hacerlo:

1. Con sometimiento a ideologías pedagógicas sectarias, cualesquiera que sean.
 2. Desde un modelo pedagógico único.
 3. Procediendo en forma puramente teórica o dogmática.
 4. Utilizando como punto de partida materiales (canciones, música, instrumentos, etc.) extraños a la propia idiosincrasia.
 5. Sin integrar naturalmente la fase de alfabetización musical con los diversos códigos de representación y la notación musical convencional.
- (Hemsy, 2000, pag. 7)

El éxito del proceso depende en primera y última instancia en el maestro. En la situación de contar con un plan de estudios ideal, es el docente quién lo ejecuta diestramente y alcanza los objetivos. En caso contrario es el maestro “quién ante las dificultades que a veces parecen insalvables, simplifica ejercicios, crea en el momento oportuno otros nuevos, posterga determinado material para mejor ocasión, allanando al alumno lo más posible el camino para llegar sin esfuerzo al fin deseado” (Tonini, 1956, pág. 95). Es la experiencia, capacidad de análisis, paciencia y visión la que guiará al discípulo por el camino correcto ya que según Ivan Galamián “la técnica para tocar el violín no consiste en reglas inamovibles, sino más bien en un conjunto de principios generales en el que puedan tener cabida todas las particularidades y que sea suficientemente flexible para poderlo aplicar a cualquier caso especial” (Echeverría, 2014)

Es necesario tener presente que son claros los perfiles del músico solista y el músico didacta. Pascuali y Principe en su libro *El violín* reflexionan.

Un virtuoso estudia, imita, aprende y ejecuta; un didacta debe estudiar, aprender, analizar y ejecutar. No ocurre que el virtuoso tenga

conocimientos exhaustivos del camino y los medios que lo han llevado a la cumbre de su arte. Semejantes conocimientos, en cambio son indispensables para el didacta. (Pascuali & Principe , 2007, pág. 241)

Galina Turchaninova quién fuera profesora de Maxim Vengerov se manifiesta feliz porque su trabajo docente ha evitado que se pierda un talento que alcanza la genialidad, "Un violinista como Maxim nace sólo una vez cada cien años." (Allmusic.com, 2014). Esto demuestra que el talento no sustituye la misión del profesor. Por el contrario un trabajo erróneo podría echar a perderlo.

La práctica docente demanda mucho desgaste nervioso debido a la constante atención mental para descubrir y corregir defectos, desafinaciones, estridencias etc. Por lo tanto el profesor debe ser analítico para encontrar el repertorio y temperamento de cada estudiante. Investigador con las obras de repertorio y pedagogía que continuamente se edita, además poseer una infinita paciencia. "El maestro vive la gloria de sus alumnos si sabe llevarlos a la gloria" (Pascuali & Principe , 2007, pág. 242)

Entre los grandes genios de la pedagogía del violín encontramos a: Leopoldo Auer, Otakar Sevcik, Heno Hubay. Carl Fresh, Ivan Galamián.

Para Aldo Tonini la elección del maestro es un asunto extremadamente importante. Considera necesario el cambio cuando el alumno descubre que éste no cumple sus expectativas, ese es su sagrado derecho. Cita en su tratado de la pedagogía del violín, frases de conocidos pensadores. Por ejemplo de José Ingenieros la siguiente: "El magisterio debe ser una profesión vocacional. No hay peor maestro que el animado por simples fines de lucro, ni peor pedagogía que la practicada sin amor" (Tonini, 1956, pág. 15)

Por lo expuesto una labor como profesor no solamente responde a una formación profesional, sino también a una vocación natural. Esta sabia conjunción garantizará una excelente calidad de la enseñanza.

1.1.2. El Alumno.



La voz latina *alumnus* proviene de *alere* = alimentar. El alumno es el elemento en el cual se cristalizan los objetivos de la educación. William Trown encuentra en Spangler coincidencia entre los valores filosóficos del hombre y los objetivos de la educación. Tal vez una de las escalas de valores más útiles sea la de Eduard Spangler “Cognoscitivos: conocer, pensar; Estéticos: sentir, apreciar y gozar en el plano artístico; Políticos: Reconocimiento, poder; Religiosos: misticismo inmanente y trascendente; Económicos: búsqueda de productos de labor, vocación; Sociales: Al servicio del prójimo, altruismo” (Trown, 1967, pág. 11)

Son los aspectos cognoscitivos (conocer, pensar) y estéticos (sentir, apreciar y gozar en el plano artístico) los que más se relacionan con nuestro ámbito.

El alumno es un organismo dinámico que se desarrolla, madura, interactúa etc. Efectivamente su raíz etimológica “*alere*” que significa alimentar es una constante permanente en el proceso formativo. El carácter activo del alumno es un status reconocido por la pedagogía de nuestro tiempo. La atención personalizada a sus requerimientos, por la cual potenciamos sus fortalezas y debilidades. Así evitamos la miopía de observar una parte de sus posibilidades de desarrollo.

Entre los aspectos desfavorables que suelen presentarse, y que al detectarlos a tiempo se pueden corregir tenemos:

- ✓ Salud y nutrición
- ✓ De carácter Sicológico (equilibrio emocional, destrezas)
- ✓ De desarrollo físico y social (edad, entorno escolar, familiar)
- ✓ De carácter económico (limitación de recursos)
- ✓ De carácter cultural (hábitos, costumbres)
- ✓ De carácter socio-geográfico (lugar de residencia, cerca, lejos)

El joven violinista debe tener las condiciones básicas para acceder al estudio del violín, pues se requiere que el sujeto de la educación presente normalidad en sus aspectos físico e intelectual. Para Lorenzo Serrallach (2001) la enseñanza musical tiene tres aspectos: El mental, el físico y el artístico propiamente dicho.



En el caso de niños con patologías intelectuales o limitaciones corporales los considera exentos de acceder al estudio profesional del violín. Sin embargo cuando se menciona *normalidad* en cuerpo físico, esto está sujeto a la función específica de interpretación instrumental, es el caso de Itzhak Perlman quién a pesar de no tener movilidad en sus extremidades inferiores, su movilidad en brazos y el resto del cuerpo le ha permitido desarrollar su talento y consagrarse como uno de los mejores violinistas del mundo.

El mental comprende el conocimiento de la parte teórica de la música; y de su dominio se deriva la facilidad práctica de la ejecución. En este sentido la teoría musical, las reglas de armonía y demás materias de la composición musical, las cualidades y características de cada instrumento, pertenecen a la parte del estudio. En el aspecto físico puede incluirse lo que es la parte mecánica del estudio: en los instrumentos la agilidad, seguridad y fortaleza de los dedos; y según en cuales, de la muñeca, de la mano y de los pies; la adaptación de la mano o labios al instrumento especial... El aspecto artístico de la enseñanza consiste en que el buen gusto domine todo trabajo o lección que se haga o ejecute. (Serrallach, 2001, pág. 77)

La consideración del alumno es dual; el **cuerpo**, o sea la parte material, visible. La parte espiritual o **alma** que es la parte que piensa, siente y quiere.

Desglosar detalladamente aspectos relacionados con la psicología no es nuestro afán. Basta establecer la clara relación e influencia recíproca entre estos dos aspectos; visible e invisible, corpóreo y etéreo. El cuerpo se puede considerar como el *continente* y el alma como el *contenido*. Relación que comprendida en el campo de la pedagogía asegura el éxito de sus procedimientos; “No hay que educar la una sin la otra (la facultad espiritual y la física), sino conducir las igualmente como un tronco enganchado al mismo tiro. Platón” (Serrallach, 2001, pág. 20)

Niños y niñas aprenden rápidamente a hablar, caminar, bailar; por lo tanto la metodología no puede estar indiferente a esta realidad. La edad para aprender el



violín es una variable de trascendencia. Además es de tomar en cuenta todos los aspectos que interactúan en el alumno en su aspecto endógeno y exógeno.

1.1.3. El entorno educativo.

Es el “Conjunto de circunstancias, físicas y morales, que rodean a una persona o cosa: el entorno de amor y confianza en que se educó propició que fuera una persona abierta y tolerante” (Farlex, 2014)

Es un elemento de gran influencia que está interactuando con los seres vivos y produce modificaciones en su conducta. Es Lev Vigotsky (1896-1934) quién fundamentó las bases de la teoría psicológica histórico-social por la cual el ser humano es el resultado de su entorno que lo rodea formándolo por interacción continua. Por ejemplo el lenguaje no es nuestro sino pertenece al grupo humano y cultural en el cual nacemos.

En el pensamiento de Vigotsky los conceptos de zona de desarrollo próximo (ZDP) son la diferencia del estado de desarrollo real y el potencial; lo que puede hacer el niño por sí solo y lo que logra guiado por un adulto. Son variables relacionadas con la importancia del contexto social y la capacidad imitación. “ (psicopedagogia.com, 2014)

Paralelamente al descubrimiento del pensamiento de Vigotsky a occidente a partir de 1960 Suzuki había consolidado sus experimentos y sistematizado la metodología. En esta misma década los Estados Unidos de América adopta el sistema japonés en la enseñanza del violín.

Vigotsky (1995) considera que el niño adquiere un lenguaje que no es suyo por influencia social, expuso ampliamente sus estudios en la obra *Pensamiento y Lenguaje*. Fue este el elemento o piedra angular que generó el aprendizaje del violín según el método de la lengua materna en el Japón.

La sabiduría popular dice “El que con lobo se anda a aullar aprende”. Suzuki (1983) cita el caso de dos niñas criadas por una loba, para demostrar que somos el resultado del medio ambiente. En la región selvática de la india, al norte de Calcuta, existe la costumbre de abandonar las criaturas que nacen hembras.



Está dentro de las posibilidades que dos de ellas fueron encontradas por una loba, y ésta por alguna razón en lugar de devorarlas, las crió. El caso llamó la atención de los científicos de la Universidad de Denver y Yale¹. Las niñas tenían la cabeza el pecho y los hombros cubiertos de pelo, se determinó que eran seres humanos cuando estos fueron cortados. Utilizaban sus pies y sus manos para andar y correr de tal manera que aunque lo hacían como cuadrúpedos no se les daba alcance, no utilizaban sus manos, todo lo tomaban con la boca y habían desarrollado gusto por la carne cruda, eran también inmunes a los cambios de temperatura. En el calor sacaban la lengua y jadeaban como un perro, al menor ruido se erguían y se ponían tensas, sus fosas nasales se dilataban cuando se irritaban y gruñían, dormían durante el día y por la noche aullaban en intervalos precisos; a las diez a la una y las tres de la madrugada igual que lo hacían cuando vivían en manada de lobos, nunca dejaron de aullar los nueve años que vivieron con humanos hasta su temprano fallecimiento. La voz de las niñas no era animal, pero tampoco humana. Suzuki pregunta ¿Esto es hereditario? La respuesta es: ninguna aptitud se desarrolla, si el medio ambiente no lo favorece. Sin duda el entorno sonoro, los juegos y el ambiente educativo marcarán el desarrollo del niño.

De esta manera concluye el maestro que si se propone, y el medio lo favorece también se puede aprender a cantar desafinado. Por el contrario el buen medio origina cualidades superiores. Parafraseando a Suzuki la pregunta es: ¿Que hubiera sucedido si Paganini nacía en el polo norte...?

1.1.4. El objeto de la enseñanza.

Es la suma de conocimientos que se va a transmitir o las facultades, habilidades o destrezas que se va a desarrollar. “Área de conocimiento o de estudio especialmente organizada y formulada para fines de enseñanza. Sinónimo: materia.” (Fundación gran mariscal de Ayacucho, 1997, pág. 1812)

La materia debe ser presentada con organización, de tal manera que su funcionalidad facilite la enseñanza; es decir en forma metodológica, que su

¹ Este caso sucedido en 1941, está expuesto en el libro *La Psicología del niño* del Dr. Fumio Kida.

secuencia ahorre pérdidas de tiempo y esfuerzo, por ejemplo no se podría enseñar armonía si antes no hemos aprendido los intervalos musicales.

El caso presente es la asignatura de violín, ó el desarrollo de la destreza para ejecutar el violín. Este elemento corresponde a la suma de conocimientos organizados para el desarrollo de la habilidad. He aquí la metodología, la suma de experiencias y resultados para la graduación de contenidos y secuencias para conseguir la optimización del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Se encuentra variedad de métodos (libros) desde finales de los años 1800 que presentan la asignatura de violín desde principios elementales. Contienen cantidad de estudios escritos con objetivos específicos. Entre estos autores tenemos: Sevcik, Kreutzer, Fiorillo etc. Todas estas formas de presentación de la asignatura corresponden a una pedagogía por objetivos o tecnológica. Estos textos proponen una secuencia progresiva para el aprendizaje del violín. El logro final es la destreza considerada como un producto, su respaldo teórico es conductista fundamentado en el estímulo respuesta. Estos libros de estudios técnicos abundan en bibliotecas y son necesarios para el desarrollo técnico instrumental y su asimilación se consigue por repetición según las indicaciones del profesor.

1.2. Referentes históricos en la enseñanza del violín.

La enseñanza del violín en el contexto internacional se ha enriquecido por el desarrollo global del pensamiento y la tecnología. Podríamos afirmar que el violín de su origen italiano, segunda mitad del siglo XVI, actualmente ha sido acogido por la humanidad. Menuhin (1971), señala que el violín ha sido adoptado por culturas tan lejanas como la India. Está en la casa de los nómadas, los intuitivos gitanos; de los violinistas de la meseta de Hardangner en Noruega hasta las altas tierras de Escocia; de los judíos de la Rusia europea a los originales violinistas de las montañas azules de las Carolinas y ahora en gran escala a las gentes del Japón. Menuhin se refiere a la masificación de la enseñanza del violín por el método Suzuki.



La universalización del violín trae aparejada las más diversas formas de interpretación, cada cultura se expresa a través de la magia del sonido producido por sus cuatro cuerdas y arco. De igual manera todas ellas aportan “*per se*” a la transmisión de conocimientos y experiencias, es así que se enriquece el aporte pedagógico desde las perspectivas más creativas.

Los escritos de enseñanza del violín aparecen en Italia. Los primeros textos datan de los años 1640; Francesco Rognoni's *Selva de varii passaggi* y 1645; Gasparo Zanetti's *Il scollaro per imparare a suonare di violino*. Aquellos se consideran contener enseñanzas no profesionales, si no de carácter *amateur*. Por tal motivo es *El arte de tocar el violín* (1740) de Francesco Geminiani el primer tratado profesional de la enseñanza. Luego en Alemania (Salzburg, 1756), Leopoldo Mozart da a conocer su *A Teatrise on the fundamental principles of violín playing*

El aporte de Leopoldo Mozart, padre del célebre Wolfgang Amadeus se refiere a la organización de las dificultades y procedimiento para solucionar. El texto tiene doce capítulos. En los primeros refleja una breve historia de la música y los rudimentos teóricos de la lectura musical, en su texto al igual que Geminiani no constan los signos; arco arriba ∇ ; y arco abajo \blacksquare . Clasifica dieciséis reglas para el uso del arco; propone combinaciones de matices:

- I. Piano-forte-piano
- II. Forte-piano-forte
- III. crescendo con todo el arco
- IV. disminuyendo con todo el arco
- V. p -f-p-f- con la misma arcada.

En los capítulos VI y VII referentes a los tresillos y variaciones de arco se percibe la gestación del opus dos de Sevcik que corresponde al desarrollo de la mano derecha.

La forma de sostener el violín es otro aspecto a tomar en cuenta. Erick Trujman en su libro *El violín* manifiesta:

Leopoldo Mozart había resuelto el problema proponiendo un método de gran pureza y de dificultad igualmente grande. Pedía... que no estuviera sostenido ni por la cabeza ni por la clavícula, sino, por una parte por el brazo, que sostiene por debajo, y, por otra, por el pulgar y el índice sobre el mango... El violinista que en nuestros días emplea con más éxito este método es Nathan Mistlein. (Trujman, 1990: 54)

De 1700 hasta el 1800, se publicaron importantes tratados sobre el desarrollo de la técnica violinística, Además de Geminiani y L. Mozart, en la actualidad prevalecen desde aquella época; Tartini, Kreutzer, Gavines.

NOMBRE	OBRA	AÑO
Francesco Geminiani	El arte de tocar el violín	1740
Leopoldo Mozart	Principios fundamentales para tocar el violín	1756
Giuseppe Tartini	El arte del Arco	1756
Rodolfo Kreutzer	42 Estudios para violín	1796
Pierre Gavines	24 Caprichos	1800

Desde 1800 a 1900, los textos pedagógicos para el desarrollo de las destrezas del violín se había incrementado en cantidad y calidad, es así que muchos de ellos son muy familiares a los estudiantes y profesionales.

NOMBRE	OBRA	AÑO
Pierre Rode	24 Caprichos en forma de estudio	1815
Nicolo Paganini	24 Caprichos	1820
Bartolomeo Campagnoli	Nuevo método progresivo de violín	1824
Delfín Alard	Escuela de violín	1844
Jacob Dont	Estudios para violín	1850
Henry Wieniawsky	Escuela moderna, Op. 10	1854
Charles. Dancla	20 Estudios brillantes	1856
H.E. Kayser	36 Estudios para violín, Op.20	1867



H. Scheradieck,	Escuela de técnica del violín	1875
Jaques Mazas	75 Estudios progresivos para violín, Op.36	1880
Otakar Sevcik	Escuela de técnica del violín, Op. 1	1881
Otakar Sevcik	Escuela de técnica del violín, Op. 2	1885

En este período también aparecieron importantes obras, pero a criterio y experiencia del autor éstas han sido trascendidas por nuevos tratadistas, por ejemplo de Meerts Lambert la obra *Mecanismo del arco* fue reemplazada por el Op. 2 de Sevcik. Así también la obra de Locatelli por los caprichos de Paganini, y Singer por Scheradieck, etc.

Desde el período 1900-2000, las propuestas pedagógicas musicales no cesan: Es este siglo aparecen los más imaginativos y argumentados sistemas pedagógicos en el aspecto general y musical en particular. Violeta Hemsy de Gainza, en su artículo "*La música en el siglo XX*" define seis períodos de la historia de la educación musical.



NOMBRE - AÑO	EXPONENTES	PRINCIPIOS
PRIMER PERÍODO (1930-40) -Métodos precursores “Escuela activa”	Pestalozzi, Decroly, Froebel, Dalton, Montessori.	Utiliza la fonomimia en la didáctica del canto Respecto del método "Tonic-Sol-Fa". Aplica en la enseñanza los "signos de la mano", las "sílabas rítmicas" (ta, ta- te, tafa-tefe, etc.)
SEGUNDO PERÍODO (1940-50) “Métodos Activos”	E. Jacques Dalcroze. Dewey Mursell, Willems, Martenot	Euritmia. El cuerpo es un instrumento musical. Entrenamiento melódico y rítmico. Música y naturaleza
TERCER PERÍODO (1950-70) “Los métodos instrumentales”	Orff, Kodály, Suzuki	El lenguaje es la base del aprendizaje, su estructura rítmica y proceso natural se aplica a la enseñanza instrumental
CUARTO PERIODO (1970-80) “Los métodos creativos”	George Self , Murray Schafer	El profesor comparte y ejercita la creatividad, se pensaría que los instrumentos tradicionales cumplieron su función, se amplía las posibilidades de creación hacia otro tipo de sonidos, es la música contemporánea que aparece.
QUINTO PERIODO (1980-90) “De transición”	Violeta Hemsy no menciona nombres	Interés por la música contemporánea en el aula. Influencia de la tecnología musical y educativa, la ecología, movimientos alternativos en el arte, la nueva corporalidad, la musicoterapia, las técnicas grupales, multiculturalidad.
SEXTO PERIODO (1990-) “Los nuevos modelos pedagógicos”.	Desarrollo continuo del pensamiento de: Orff, Kodaly, Suzuki, Willems	La enseñanza musical involucra cantos, danza, ceremonias relacionadas al folklore de los pueblos y también la tecnología es una herramienta presente. (modelo étnico, paradigma recreativo, de acción: aprender haciendo)

1.3. Referentes metodológicos modernos.

Desde el año 1900 hasta nuestros días los textos pedagógicos para la enseñanza del violín se han publicado a la par de las nuevas tecnologías. Los recursos multimedia son texto, audio, video, etc. Muchos se inspiran en los primeros textos. Así como Geminiani, Leopoldo Mozart y Tartini, utilizaron como recursos de enseñanzas las obras de Corelli. Se publican estudios, caprichos, estudios caprichosos, etc. En algunos casos se especializa en destrezas; de mano izquierda, derecha, aspectos armónicos, melódicos y escalas. Es una etapa sin precedentes, que se apareja con la interpretación de violinistas excepcionales. El cuadro de la página siguiente elaborado por el autor grafica la obra pedagógica de violín con la historia de la educación musical según Violeta Hemsy de Gainza. (Hemsy, 2013).

Los últimos textos citados revelan aspectos de las destrezas de la mano izquierda, la derecha; la combinación de ambas; funcionalismos psicológicos y corporales. En esta era de la globalización y grandes descubrimientos es Simón Fischer, alumno de Dorothy Delay, en el libro *Basic: 300 exercises and practice routines for the violin*, quién compila la sabiduría de Sevcik, Scheradiek, Dounis, Capet, Auer, Galamián de esta manera se universaliza los mecanismos y procedimientos para la ejecución. Es así que el concepto de escuelas (Franco-Belga, Alemana, Rusa) es relativo.

El último autor citado en el cuadro siguiente es Ruggiero Ricci. El célebre violinista se atribuye redescubrir la técnica de Paganini (1782-1840). Aunque el libro *Ricci on glissando* cronológicamente está en el denominado sexto período según Violeta Hemsy, sus contenidos no se corresponden a los rasgos mencionados (folklore, tecnología) sino pretende indicar un camino corto hacia la alta cultura violinística basado en la antigua forma de tocar el violín barroco. Es como si todo el desarrollo técnico describiese un gráfico circular en donde se regresa a los primeros tiempos de ejecución de la familia de la viola. Es criterio del autor que los dos últimos libros mencionados son de gran importancia para los profesores de violín.

NOMBRE	OBRA	AÑO - PERIODO
Joachim y Moser	Escuela de violín – 3 volúmenes	1902-1905
Lucien Capet	Técnica superior de arco	1916
Leopoldo Auer	Como enseño el violín	1921
Karl Flesch	El arte del violín	Primer periodo 1924-30
D.C. Dounis	Desarrollo de la técnica del violín Op.27	Segundo período 1941
Konstantin Mostras	La afinación del violín	Segundo periodo 1948
Abram Yampolsky	La digitación del violín	Tercer periodo 1955
Konstantin Mostras	El sistema de estudio individual del violinista	Tercer periodo 1956
Kato Havas	Nuevo enfoque para tocar el violín	Tercer periodo 1961
Ivan Galamián	La interpretación y enseñanza del violín	Tercer periodo 1962
Kato Havas	Un curso de doce lecciones	Tercer periodo 1964
Shinichi Suzuki	Hacia la música por amor	Tercer periodo 1969
Shinichi Suzuki	Método de violin	Cuarto periodo 1970
Yehudi Menuhin	Violin, seis lecciones con Yehudi Menuhin	Cuarto periodo 1971
Paul Rolland	Prelude to string playing	Cuarto periodo 1971
Paul Rolland	The teaching of action the string playing	Cuarto periodo 1974
Kato Havas–Jerome Ladsmann	Freedom to play: A String class teaching method	Quinto periodo 1981
Simon Fischer	Basic: 300 exercises and practice routines for the violin	Sexto periodo 1997
Ruggiero Ricci	Ricci on glissando	Sexto periodo 2007

Las propuestas metodológicas actuales se caracterizan por ser cognitivas, significativas, naturalistas e integrales. Debido los distintos elementos de esta globalidad y su aplicación correcta, obtendremos distintos niveles de éxito. Los elementos son: el físico, psicológico y el medio ambiente o entorno.



En el libro *El Arte de tocar el violín* (Carl Flesch, 2000) toma en cuenta la parte mecánica, el aspecto físico y propone una serie de ejercicios mudos para la mano izquierda. Con anterioridad Sevcik (1852-1934) sistematizó la gimnasia de los dedos en ejercicios escritos en notación musical. La parte corporal siempre fue el aspecto más atendido por los diversos didactas. A medida que avanza el siglo anterior se adhieren al enfoque pedagógico aspectos que siempre estuvieron menos visualizados, como el psicológico y el entorno que rodea al estudiante.

El mecanismo fue escrito como estudios melódicos o ejercicios técnicos. De estos existen textos de gran valor, basta citar tres nombres como: Kreutzer, Rodé, Dont. Aquello que no es corpóreo (contenedor) sino psicológico (contenido) no fue escrito, sino se trató de una relación directa entre el profesor y alumno, algo a puerta cerrada en la clase de violín.

En el libro *Como yo enseño el violín*. Leopoldo Auer empieza a develar la importancia de otros aspectos más allá de lo meramente mecánico. Entre otros textos que tienen el mismo enfoque se encuentran: *El violín interior* (Hoppenot, 1991); nuevos planteamientos de Kato Havas en su libro *Nuevo enfoque para tocar el violín* (Havas, 1991); Shinichi Suzuki y su enseñanza según el método de la lengua materna; Paul Rolland y su propuesta de actividad global del cuerpo.

1.3.1. La filosofía Suzuki.

El método Suzuki para violín, es uno de los aportes pedagógicos más importantes del siglo XX, sus comienzos datan de los años 1932 cuando su creador, el violinista japonés, Shinichi Suzuki era profesor de varios jóvenes del Conservatorio imperial en Tokio.

El sistema fue difundido dentro del país, a la par de la experiencia que se iba gestando. Los resultados fueron por demás sorprendentes. Para la década del 1960 los Estados Unidos de Norteamérica adopta el método Suzuki en la enseñanza del violín y de ahí a un sin número de países de Europa y otros continentes. En la actualidad los textos de enseñanza, no solamente que se han traducido al menos ocho idiomas, sino que sus principios se aplican a la enseñanza de otros instrumentos, como la flauta, el piano, la guitarra, arpa, etc.



El espacio ganado a su favor del sistema Suzuki se fundamenta en varios aspectos del entorno psicológico humano, y que no están directamente relacionados con el arte en general, ni la música en particular. No se creó un método de enseñanza profesional, el objetivo era desarrollarse humanamente a través de la música, no se descarta que los iniciados se definan luego por el estudio profesional del instrumento, el cinco por ciento lo hace. Suzuki sueña con la felicidad de la humanidad entera.

Suzuki (1983) señala que no hay quién no pueda superarse, el talento no se hereda, son los enunciados principales del profesor Suzuki, se complementan con el secreto está en la enseñanza y ninguna aptitud se desarrolla, si el ambiente no favorece.²

Inicialmente un padre de familia solicita a Shinichi Suzuki que enseñe a tocar el violín a su niño de cuatro años. Esto generó la pregunta más importante en la vida del profesor: ¿Cuál sería la manera adecuada para enseñar a tocar el violín a una criatura de solo cuatro años?

Arquímedes el sabio griego mientras tomaba un baño alcanzó la idea por la que descubrió el principio que lleva su nombre, algo similar sucedió con el violinista. “estábamos ensayando en la casa de mi hermano menor, cuando como un relámpago me iluminó la idea: ¡caray, si todos los niños del Japón hablan japonés!” (Suzuki, 1983, pág. 10). He aquí la respuesta esperada. Hay una forma como los bebés aprenden su idioma vernáculo por más difícil que éste sea, lo hacen sin ninguna dificultad, lo sorprendente es que nadie se ha dado cuenta de esto durante muchos años. Continúa Suzuki (1983) argumentando el planteamiento de esta escuela; los infantes son capaces, la deficiencia está en la enseñanza. Los niños de Osaka, no tienen ningún problema con su difícilísimo dialecto. Aquellos llamados faltos de inteligencia, tontos de nacimiento, despistados hablan sin problema su idioma natal. A sí pues cada vez que se valora la inteligencia infantil se lo hace desde los cinco o seis años, sin embargo no se hace lo mismo con los años anteriores, parece que a nadie le importa la

² Shinichi Suzuki. Hacia la música por amor. Traducción al español José a Cadilla. Puerto Rico, 1983.



educación dada al niño en los primeros años. La clave del desarrollo de las aptitudes y potencialidades del hombre está en su crianza.



CAPÍTULO II

2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA DE LA PROPUESTA PEDAGÓGICA METODOLÓGICA

2.1 Objetivos.

- ✓ Desarrollar destrezas auditivas desde los más tempranos inicios del aprendizaje del violín a la par de las destrezas motrices elementales.
- ✓ Generar una estructura musical cognitiva previa al aprendizaje instrumental por medio de la función repetidora propuesta en el CD de audio.
- ✓ Desarrollar la capacidad para discriminar los elementos armónicos de la música a la par de la ejecución progresiva de materiales melódicos y rítmicos.

2.2 Fundamentación.

La “Guía metodológica para la iniciación del violín basado en repertorio a dos voces para el Conservatorio Superior Jaime Mola”, se fundamenta en el Método Suzuki que a su vez se sistematiza en la estructura del Decálogo didáctico de Comenio.

Se ha escogido el método Suzuki como camino metodológico para la presente Guía porque involucra directamente al entorno social, familiar y sobre todo porque respeta el desarrollo natural del proceso de aprendizaje del niño.

El pensamiento filosófico expuesto en el libro de Suzuki (1983) considera que todo niño aprende exitosamente a hablar su idioma porque lo escucha desde los primeros días de su nacimiento y se va constituyendo una parte natural de su estructura cognitiva. Entonces metafóricamente se induce el aprendizaje del violín de la misma manera. Para ello se debe crear un ambiente propicio para influir en la sensibilidad por medio de escuchar diariamente canciones, que vienen



a insertarse en la memoria del niño como si fuese otro lenguaje. Es el comienzo para generar las destrezas³ en la ejecución del violín.

Queda expuesto el sustento a la presente propuesta por su sobrado contenido humano al respetar el orden natural del aprendizaje del lenguaje hablado.

2.2.1. Decálogo didáctico de Comenio.

Juan Amos Comenio es un teólogo, filósofo, humanista y pedagogo checo, contemporáneo de Galileo y Descartes (1592-1670) concibió a la pedagogía como ciencia autónoma. Y como tal la herramienta efectiva para enseñar “*todo a todos*”. Su pensamiento expresado en el Decálogo didáctico es el fundamento para la sistematización de la presente “*Guía metodológica para la iniciación del violín basado en repertorio a dos voces para el Conservatorio superior Jaime Mola*”, esto por adaptarse perfectamente al método Suzuki como se demostrará más adelante. El Decálogo tiene como base los procesos naturales del aprendizaje; de la inducción, observación, los sentidos y la razón. Así como erradicar la violencia de la enseñanza, ya que Comenio vivió en una época hostil en lo que tiene que ver con la educación.

Algunos autores confunden este Decálogo con los principios Pestalozzianos. También se lo presenta adaptado en versiones modernas. En la presente investigación se enuncia la versión original de sus principios redactados en el capítulo XXVII de su libro *Didáctica Magna* publicado en 1632.

- I. Se comienza temprano antes de la corrupción de la inteligencia.
- II. Se actúa con la debida preparación de los espíritus.
- III. Se procede de lo general a lo particular.
- IV. Y de lo más fácil a lo más difícil.
- V. Si no se carga con exceso a ninguno de los que han de aprender.

³ Destreza es una capacidad, el saber hacer. Encontramos destrezas intelectuales, motoras o de manipulación

- VI. Y se procede despacio en todo.
- VII. Y no se le obliga al entendimiento a nada que no le convenga por su edad, o por la razón del método.
- VIII. Y se enseña todo por los sentidos actuales.
- IX. Y para el uso presente.
- X. Y siempre por un solo y mismo método

2.3. El pensamiento de Comenio y Suzuki aplicado a la enseñanza del violín.

La presente propuesta sigue la implementación del sistema Suzuki paralelamente con los fundamentos clásicos del Decálogo didáctico de Juan Amos Comenio a quién se considera el padre de la pedagogía moderna y de su actualidad Jean Piaget manifiesta.

La actualidad más sorprendente de Comenio radica en haber asentado los fundamentos de la educación para todos los hombres y para todos los pueblos. Al escribir su Didáctica Magna, contribuyó a crear una ciencia de la educación y una técnica de la enseñanza, como disciplinas autónomas. Es en definitiva uno de esos autores a los que no es necesario corregir para modernizarlos. Basta solamente con traducirlos. (Cordero, 2012)

El temprano punto de encuentro entre Comenio y Suzuki es el “*enseñar todo a todos*”. Suzuki no está de acuerdo con los exámenes de admisión para detectar el talento musical de los niños, sino masificar la enseñanza. Coinciden también en aplicar el camino trazado por la naturaleza en los procedimientos de enseñanza- aprendizaje.

A continuación se detalla textualmente y se amplía en tablas la relación entre el pensamiento de Comenio y Suzuki. También se ejemplifica la ejecución práctica en los talleres de la Guía metodológica que el autor propone.

2.3.1. Se comienza temprano antes de la corrupción de la inteligencia.

Como si se tratase de un lienzo limpio para un pintor, la inteligencia en los primeros años es apta para recibir la sabiduría, mientras más tardíamente se comience más dificultades se encontrará.

Este fundamento comeniano tiene total vigencia en la educación del talento ya que su creador el Dr. Suzuki buscó la forma de enseñar a tocar el violín a un niño de cuatro años, “Todo niño que se crie adecuadamente adquirirá una educación de alto nivel, pero para conseguirlo hay que comenzar desde el día mismo de su nacimiento. He aquí...la clave del futuro desarrollo de las aptitudes y potencialidades del hombre” (Suzuki, 1983, pág. 11)

Existe correspondencia a este fundamento al plantearse el sistema de la educación del talento para los niños más pequeños. Actualmente para este fin se puede adquirir en el mercado instrumentos pequeños desde un dieciseisavo (1/16), de tal manera que manos diminutas puedan acceder al aprendizaje. El sistema provee canciones infantiles que son el entorno para despertar cualidades en el alumno.

En el sistema escolarizado vigente en el Ecuador se empieza desde los siete u ocho años. Sin embargo el planteamiento del temprano aprendizaje siempre será recomendable

2.3.2. Se actúa con la debida preparación de los espíritus.

El fundamento está relacionado con la *motivación*. Sin ella el cumplimiento de las metas está en duda. Comenio (1998) recomienda a profesores y autoridades a reconocer, alabar y premiar cada logro del alumno. La metodología para lograr la motivación debe ser natural, ejecutarse con familiaridad y ser ameno. Sintetiza la siguiente frase “si ofreces a la vista o el oído una hermosa pintura o melodía, no tendrás que utilizar amarras para que la vista o el oído se dirijan a ellas” (Comenio, 1998, pág. 51). Explicado de otra manera con el apetito se induce comer al niño, sin él tenemos como resultado mala digestión y enfermedad “Por el contrario, lo que ingiera en un estómago hambriento lo digerirá con avidez...” (Comenio, 1998, pág. 51). Para reforzar cita a Sócrates en su frase “Si eres ávido

de aprender, serás erudito” (Comenio, 1998, pág. 51). La recomendación para padres y maestros es preparar una actitud en el niño para el aprendizaje. Los profesores deben ser creativos, afectuosos, en sus actos y sus palabras, esto sirve de atracción al alumno “Si se trata a sus discípulos con amor, fácilmente robarán su corazón de tal manera que prefieran estar en la escuela mejor que en su casa” (Comenio, 1998, pág. 51)

Suzuki resuelve el problema haciendo que la enseñanza del violín parezca un juego, esto para los más pequeños. Los padres se involucran en el proceso; son quienes reciben las primeras lecciones, el niño observa y escuchan juntos las grabaciones en casa. Al observar a sus padres participar en las clases grupales con otros niños, el pequeño manifiesta “yo quiero tocar también” (Suzuki, 1998, pag. 111), de esta manera se ha conseguido que nazca el deseo.

El desarrollo del oído interno es una condición básica para el desarrollo del futuro violinista. Debemos entender la debida preparación de los espíritus, también como la debida preparación de los sentidos. El aspecto psicológico del niño está siendo influenciado por aspectos del entorno, entre ellos la audición de canciones en forma continua y repetitiva que preparan su oído interno. Antes de ejecutar cada nota en el instrumento el estudiante la escuchará por anticipado -en su oído interno- fracciones de segundos antes de colocar sus pequeños dedos. Este fundamento complementa la argumentación de empezar a temprana edad para que el desarrollo y preparación de las habilidades sea de carácter orgánico. De conformidad al desarrollo evolutivo de cada niño.

2.3.3. Se procede de lo general a lo particular.

Comenio (1998) se refiere a la potencialidad que contiene la semilla, asimila estos a los principios o fundamentos. La naturaleza sintetizó la creación en sus cuatro elementos: tierra, aire, fuego, agua. Estos elementos o principios son fuertes y sólidos que sirven para sustento de los demás elementos. Así no se sembrará hierbas en lugar de semillas; ó árboles en lugar de hojas. Los discípulos no deberán aprender cantidad de conocimiento libresco sino principios.



Otra manera de comprender este fundamento es la relación entre síntesis y análisis. Primero la síntesis y luego el análisis. Toda obra musical se presenta completa, pero para su enseñanza, una vez presentada hay que desglosar cada uno de sus elementos; melodía, armonía, ritmo, estilo etc.

En la intención clara de seguir el orden de la naturaleza. Comenio expone el fundamento tres así.

- I. Todo arte debe ser encerrado en reglas brevísimas, pero muy exactas
- II. Toda regla debe ser expresada en muy pocas palabras, pero claras en extremo.
- III. A toda regla han de acompañarse muchos ejemplos para que su utilidad sea manifiesta por muchas aplicaciones que tenga la regla.
(Comenio, 1998, pág. 52)

Suzuki aplica este fundamento desde el primer momento. Lo **general** consiste en escuchar un repertorio de muchas canciones diseñadas previamente en un CD de audio. Lo **particular** es el aprendizaje individual de cada tema. Los niños asisten a conciertos, participan y observan clases y recitales de sus compañeros, esto es una exposición del resultado general, y lo particular es el trabajo personalizado del cada estudiante. Suzuki (1983) tiene fundamentos claros y profundos que manifiestan su confianza en la capacidad humana, así afirma que todos pueden aprender música, como lo hicieron con su idioma. Los enunciados generales de su propuesta son:

- ✓ El ambiente nutre el crecimiento.
- ✓ Los niños aprenden haciendo: jugando, imitando.
- ✓ Repetición con enfoque.
- ✓ Paso a paso, dominando completamente un paso antes de seguir con el otro.
- ✓ Cada uno a su ritmo de aprendizaje
- ✓ Cooperación y no competencia.

2.3.4. Y de lo más fácil a lo más difícil.

Este principio expone la progresividad del objeto de la enseñanza, primero lo próximo, luego lo más cercano, lo lejano y lo remoto. Es así la regla y su aplicación. “Se ejercitan en los niños: Los sentidos en primer lugar (esto es fácil); después la memoria; luego el entendimiento y por último el juicio” (Comenio, 1998, pág. 53)

Comenio encuentra ejemplos en la naturaleza “Cuando el ave va a lanzarse a volar, primeramente se acostumbra a sostenerse en los pies; luego, a mover las alas; más tarde a agitarlas; después a elevarse por una vibración más fuerte, y por último, se confía al aire libre.” (Comenio, 1998, pág. 53)

Suzuki diseñó los contenidos de sus libros fundamentado en los principios de progresividad. Como ejemplo se apoya en el principio binario de la naturaleza; día, noche; sístole diástole, respirar expirar. Por lo tanto los primeros sonidos que emite el estudiante en el violín en cuerdas al aire son corcheas, que en el lenguaje hablado son; *co-rro, ho-la, so-pa*. Según la imaginación del profesor, éste encontrará las más variadas palabras, facilitando el ingreso del niño violinista a este otro lenguaje de fonemas musicales. Se cumple aquí la partida fácil, para luego avanzar hacia la apropiación de otro ritmo igualmente binario que corresponde a una *cuartina* (cuatro semicorcheas) y dos corcheas; en palabras *rapidito corro*. Esta sucesión de variaciones rítmicas siempre en cuerda libre (la segunda de preferencia), lleva al estudiante de manera lúdica a interpretar patrones rítmicos “*patterns*” que por asociarse al lenguaje hablado resultan conocidos a los sentidos. Debemos tomar en cuenta los acentos de voz en sílabas de acuerdo a la clasificación de palabras: agudas, graves, esdrújulas y sobreesdrújulas.



La naturaleza no enseña el lenguaje con notas o sonidos largos “*son filés*”. Aquí el error de la educación musical. Ningún ser humano en su tierna edad para hablar realizó ejercicios de pronunciación alargada de vocales, o sílabas en combinación de consonantes y vocales. Continuar con esta costumbre es cerrar los ojos ante nuevos descubrimientos; propuestas que la ciencia y la tecnología nos entrega y que en otros campos se aceptan sin resistencia.

Hemos tratado un ejemplo sobre el contenido del volumen uno del método Suzuki (1978). De igual manera aspectos de motricidad y desarrollo de la habilidad manual en cuanto a posición corporal, toma de arco, violín, afinación y demás variables del aprendizaje, deben ceñirse al principio de ir de lo fácil a lo difícil.

2.3.5. Si no se carga con exceso a ninguno de los que han de aprender.

En este fundamento se expresa la necesidad de cumplir de manera gradual la apropiación de las destrezas propuestas, una a la vez. Según Comenio en la naturaleza no hay el exceso, “no exige que de un huevo salgan dos avecillas; se satisface con producir una sola” (Comenio, 1998, pág. 53), así también nos indica que un pintor no pinta varios retratos a la vez sino de uno en uno.

En el sistema Suzuki se cumple de varias maneras este principio. Para lograr el avance del aprendizaje propone la **repeticón con enfoque**. Esto previene de la mera repetición mecánica y permite lograr cambios en cada nuevo intento. También Robert Gerle en su libro *El arte de estudiar el violín*, manifiesta que “la repetición es la madre del aprendizaje” (Gerle, 2009, pág. 14)

La correcta utilización de los elementos relacionados con la pedagogía tradicional, entre ellos la memoria y la repetición. Ahora enfocados significativamente permiten afianzar la construcción de un repertorio bien aprendido depurando cada vez más la musicalidad, matices, fraseo, afinación, sonoridad. Graficamos lo dicho de la siguiente manera:

E
DD
CCC
BBBB
AAAAA

La explicación es la siguiente: El niño interpreta la pieza A, que es la primera del libro uno “*Estrellita*”, después de su estudio empieza con la pieza B “*Remando suavemente*”, pero sigue perfeccionando A. Posteriormente toca la pieza C “*Canción del viento*”. Sin embargo continua ejecutando A y B, para retenerla más en su memoria y depurar sus aspectos estéticos. Así sucesivamente se construye una base cognitiva que respalda con sus destrezas los nuevos aprendizajes.

Cuando se trata de escoger piezas para un recital, serán escogidas aquellas que más se repitieron y están automatizadas correctamente. En este caso son A y B.

2.3.6. Y se procede despacio en todo.

Siempre la naturaleza expone con claridad las lecciones que debemos aprender, no precipita los hechos “*Natura non facit saltus*” (Universidad Católica de santa María, 2010).

Para Comenio (1998), el proceso de incubación de un ave dentro de su cascarón es lento, no hay aceleramiento extra. Así como el arquitecto que construye sobre el cimiento que aún no ha secado y trabado verá derrumbarse su edificio. Además si comparamos un vaso de boca estrecha con el entendimiento de los niños, de nada servirá llenarlo a la fuerza, se derramará todo el líquido, pero si lo hacemos gota a gota, no habrá desperdicio y se logrará el objetivo.

Suzuki avanza por el mismo sendero, “Sin precipitaciones, pero sin pausa: La paciencia es la llave del éxito” (Suzuki, 1983, pág. 54). Cita en sus enseñanzas la forma como entrenan los atletas de salto alto en el Japón. Uno de los métodos es



sembrar una planta de cañamón y saltar todos los días sobre la mata. Esta crece rápido, si se salta sobre la planta cada día se desarrolla esa capacidad. Pero si ha dejado de entrenarse y quiere saltar de momento se dará cuenta que es imposible, pero para aquel que perseveró el salto le parecerá muy natural. “Se comprueba que la facilidad es el fruto del adiestramiento. Lo único que hay que hacer es repetir y repetir el ejercicio aplicando al máximo y conjuntamente la energía mental y física...”. (Suzuki, 1983, pág. 51)

Ejemplificamos este fundamento con el consejo que Suzuki da a un discípulo que lamenta la falta de agilidad en sus dedos. El problema no está en los dedos, sino en la mente. Ellos no funcionan juntos -le manifiesta- y seguidamente indica la forma correcta de estudio.

Prueba ahora de esta manera (...) pon tus dedos lenta y cuidadosamente en las posiciones que quieras alcanzar rápidamente. Repite y repite una y otra vez por el término de tres días consecutivos. Al cuarto día hazlo más ligero y sigue haciendo de esta manera dos días más. Al sexto ya podrás moverlos a la velocidad que necesitas sin dificultad alguna (Suzuki, 1983, pág. 48)

Es un error de las instituciones educativas no regirse a este principio, y dar saltos en sus contenidos ya que están cronometrados, dejando vacíos en el aspecto teórico y práctico tanto instruccional y/o formativo de los estudiantes.

Preparar los espíritus (fundamento II) se relaciona con el presente fundamento V, si lo asimilamos a construir progresivamente la personalidad del alumno. Así comprenderá la necesidad de controlar su ímpetu de querer tocar rápido y/o avanzar en las lecciones antes de tiempo. Cito la frase enunciada por Itzhak Perlman “...lo que se aprende lento se olvida lento”. (Youtube.com, 2010)

2.3.7. Y no se le obliga al entendimiento a nada que no le convenga por su edad, o por razón del método.



El proceso de maduración estudiado por Piaget, en el aspecto de la sicología evolutiva del niño ya fue visualizado por Comenio, siglos antes: “La naturaleza no produce sino lo que puede salir por si una vez maduro intencionalmente” (Comenio, 1998, pág. 54); el ejemplo es la avecilla, esta no es obligada por la naturaleza a salir del cascarón si no tiene formados todos sus miembros; ni a volar si su cuerpo no está cubierto de plumas, abandona el nido cuando está en condiciones de comenzar a volar.

Se vulnera este principio cuando se ejerce violencia en los entendimientos ya sea en razón de sus contenidos o la tierna edad. La capacidad aumenta con los años y los aspectos procedimentales deben ir de acuerdo a ella. Es el caso de la memoria “No se haga aprender de memoria sino lo rectamente comprendido por la inteligencia.” (Comenio, 1998, pág. 54)

Para Suzuki (1983) la memoria es cualidad importante, señala que muchas vías de evolución tiene abiertas el hombre ante sus ojos gracias a que es capaz de acumular experiencia, y por la experiencia adquiere raciocinio.

La moderna pedagogía es integral, no excluye aspectos tradicionales de la enseñanza. El aspecto lúdico es uno de ellos. Suzuki (1983) señala como se ejecuta de manera progresiva y explota a favor del proceso enseñanza-aprendizaje estas posibilidades:

- ✓ Se hace creer al niño que aprender a tocar el violín es un juego.
- ✓ Escuchar diariamente la música de las lecciones -CD de audio- genera progresiva y espontáneamente la memoria musical.
- ✓ Esta memoria estimula la formación del oído interno o musical.
- ✓ La memorización por escuchar continuamente las lecciones de audio también genera un criterio o valoración estética.

Cuando practica las lecciones que escuchó con anterioridad, el alumno aprende con más facilidad ya que su mente reconoce una melodía que ha ingresado por los sentidos y está en su memoria. Es decir va de lo conocido a lo conocido. Las lecciones nuevas a interpretar ya están en su cognición.



2.3.8. Y se enseña todo por los sentidos actuales.

Comenio (1998) explica que una vez salido el ave del cascarón tiene necesidad de su madre, la cual de acuerdo a su situación determinada por las funciones de los sentidos que posee lo alimenta, prepara y afirma para las necesidades de su vida, por ejemplo fijarse en las cigüeñas.

En el campo docente se debe enseñar con claridad, ayudando en el proceso, erradicando toda forma de castigo. Se debe explicar por medio de los sentidos posibles; oído, vista, tacto. “Lo que tengan que aprender los discípulos se les debe proponer y explicar tan claramente que lo tengan ante sí como sus cinco dedos” (Comenio, 1998, pág. 55)

El Dr. Suzuki expone su método de enseñanza con la audición diaria del CD de audio. Es el oído a través del cual se cimenta el desarrollo de la memoria musical, influyendo positivamente en la imaginación y desarrollo de valores morales, puesto que la intención es crear por medio de la música bellas personas. En las clases grupales estimula juegos de atención que incluyen la vista y el tacto. Destaca aquella recomendación por la cual sus pequeños discípulos deben en su vida diaria desarrollar el sentido de la empatía, esto se relaciona con el sentimiento, la emoción. Pide a los niños aprender el anticipo de lo que requiere el prójimo. Sentir lo que sus padres quieren de él, antes que lo manifiesten verbalmente; de ésta manera anticiparán los sentimientos del profesor y también de compositores que van a interpretar. Bach. Mozart, Beethoven.

2.3.9. Y para el uso presente.

El proceso natural de la creación indica con extrema claridad la inmediata aplicabilidad de lo creado. Separación de luz y sombra, las aguas y luego los peces. Comenio (1998) muestra la formación de las aves; las alas para volar, las patas para caminar: En los arboles la funcionalidad de todas sus partes; El cuerpo humano también es un excelente ejemplo de esta relación.



Aprenden con facilidad los alumnos cuando comprueban la aplicabilidad inmediata de lo aprendido, caso contrario será teórico y no adquirirá la experiencia ó destreza, es muy importante mostrarle para que vale cada enseñanza y aplicarla en el acto. También es necesario recordar que “hay que cuidar que mientras se enseña todo esto no se den ejemplos contrarios” (Comenio, 1998, pag. 55)

Suzuki se caracteriza por responder inmediatamente a la intención del niño. Lo primero que ellos quieren es ejecutar canciones en el instrumento. Los diez libros diseñados contienen desde melodías fáciles hasta consagrados conciertos del barroco y clasicismo. Tan pronto como accede a la destreza de toma de arco y violín ejecuta la lección uno, variaciones del tema “*Estrellita*” de Wolfgang Amadeo Mozart. Antes de hacerlo en clase escuchó muchas veces el CD de audio, por lo cual el tema consta en su percepción interior y esa información es aplicada a la colocación de los primeros dedos. De tal manera que existe un encadenamiento lógico y ordenado en cada una de las variables pedagógicas.

Se violenta este principio cuando en los conservatorios no se facilita la realización de las intenciones del alumno. Es usual en las primeras clases dar una explicación teórica de las partes del violín y el arco; a veces se hace dibujar el instrumento como tarea. En otros casos se dilata mucho tiempo el contacto con la música que a la tercera o cuarta clase de violín el estudiante está desmotivado. Cuando recibe las lecciones y/o canciones, generalmente estas le son desconocidas a su memoria por no haberlas escuchado antes.

También es común enseñar a leer música antes de la primera clase instrumental, para esto transcurrirá un año lectivo, menguando así la motivación del aspirante. Es claro que en el sistema Suzuki el niño no debe leer música como requisito previo.

Si observamos la naturaleza del aprendizaje humano, encontramos que la formación de los órganos de los sentidos va adquiriendo funcionalidad progresiva a la par de su desarrollo, **para hablar no necesita saber leer y escribir**. Los



primeros sonidos emitidos por el niño son simples y vocálicos, posteriormente se asocian otros más complejos relacionados a lo que oye a su alrededor.

2.3.10. Y siempre por un solo y mismo método.

La naturaleza para Comenio ejecuta con uniformidad todos los procesos, animales y plantas se generan y desarrollan de igual manera. “Como nace y crece una yerba de su semilla, como se planta, germina y florece un árbol; así lo efectúan todos, siempre y en todas partes.” (Comenio, 1998, pag. 56)

En conclusión la diversidad de métodos confunde al estudiante. Es importante tomar en cuenta la continuidad del preceptor o maestro.

Para Suzuki el procedimiento natural para aprender el lenguaje materno es el mismo en cada uno de las culturas del mundo. Esta uniformidad espontánea es común en las regiones del planeta, incluso en las más apartadas regiones.

Según Juan Krakenberger (2003) en sus artículos sobre pedagogía del violín, expresa que la metodología instrumental se fundamenta en una secuencia de cinco pasos: 1) Conocer, 2) Experimentar, 3) Asimilar, 4) Perfeccionar, 5) Automatizar. Para los psicólogos, según William y Starr (1997), tres son las fases del aprendizaje: 1) Del aprendiz; entiende lo que debe hacer; 2) Práctica significativa; 3) Ejecución automática. Estos puntos de vista sintetizados en los pasos mencionados se cumplen organizadamente con Suzuki. La constancia en la aplicación de un solo método crea cierta significatividad en el cerebro del niño, esto es conceptualizado por Ausubel como aprendizaje significativo⁴. El aprendizaje significativo es el proceso según el cual se relaciona un nuevo conocimiento o información con la estructura cognitiva del que aprende de forma

⁴ En el aprendizaje significativo se cumplen los siguientes pasos:

- ✓ Fase inicial. El niño recopila información de manera general (Conocer, experimentar)
- ✓ Fase intermedia. Análisis y organización de la información (asimilar, perfeccionar)
- ✓ Fase Final. El alumno pone en práctica lo aprendido y lo aplica a nuevas circunstancias. (Automatizar)

no arbitraria y sustantiva o no literal. Esa interacción con la estructura cognitiva no se produce considerándola como un todo, sino con aspectos relevantes presentes en la misma, que reciben el nombre de ideas de anclaje. (Rojas, 2011)

En el siguiente ejemplo -primera lección del volumen I de Suzuki- obtendremos un aprendizaje significativo, esto es cuanto el niño tenga asimilado la melodía; para ello debió obtener un conocimiento previo de la siguiente variación rítmica.



Sistematizando este ejemplo se observa el proceso de aprendizaje de la siguiente manera; donde el alumno realiza el siguiente procedimiento:

1. FASE INICIAL	2. FASE INTERMEDIA	3. FASE FINAL
Escucha grabación de Suzuki volumen 1: <ul style="list-style-type: none">- canción “Estrellita”- memoriza auditivamente- asocia esquema rítmico con palabras “rapidito corro”	Comprende , ejecuta y compara el contenido basado en célula rítmica de cuatro semicorcheas y dos corcheas asociando al conocimiento previo de su memoria auditiva. Lo hace en cuerda libre	Aplica este modelo rítmico de la cuerda libre a las posiciones con dedos, según la melodía. Genera el dominio de la melodía

Desde la concretización de la enseñanza debe mantenerse el método intuitivo, es decir; enseñar con auxilio de los objetos mismos, directamente a los sentidos. Lo que indica que el estudiante asimila activamente a su estructura cognitiva las nuevas experiencias. De ninguna manera debe descartarse aspectos del conductismo, puesto que la repetición y práctica constante no solamente ejercita

aspectos de la memoria: melódico, armónico y rítmico; sino el aspecto muscular o kinestésico. En síntesis estamos frente a la repetición con enfoque.

Un referente de apoyo a este fundamento son los textos de Sevcik. A lo largo de toda sus obras pedagógicas mantiene el mismo procedimiento; divide la dificultad en elementos más pequeños posible; parte a lo difícil comenzando de lo fácil. Y propone la automatización con la repetición. Sus obras escritas alrededor de 1900, sobreviven hasta la actualidad en contraste con otros métodos de la época que están en desuso.

Sevcik ha sistematizado el aprendizaje: en materia de la mano derecha, la melodía con que se aprenden determinados golpes de arco siempre es la misma (se automatiza al poco tiempo), y en materia de la mano izquierda se trata de compases o frases muy breves que se repiten en pocos segundos, y que luego se aceleran, duplicando o cuadruplicando el tempo inicial. (Krakenberger, 2014)

Para concluir, estos diez pasos perfectamente enlazados con la filosofía Suzuki nos permite afianzar una metodología fácil de entender y aplicar. Según Comenio.

Debe permitirse a los estudiantes en las escuelas, que aprendan a escribir escribiendo; a hablar, hablando; a cantar cantando; y razonar razonando. En esta forma las escuelas llegarán a convertirse en talleres zumbantes por el trabajo y los estudiante, que sentirán sus esfuerzos provechosos, comprobarán la verdad del proverbio “Nos formamos a nosotros mismos y a nuestro material a un mismo tiempo” (Comenio, 1984, pag 94, citado por Alvarado, 2012, pág. 63)

2.4. Relación y aplicación del Decálogo de Juan Comenio y los fundamentos Suzuki en la Guía didáctica.

Los cuadros siguientes contienen la información y aplicación de cada uno de los diez fundamentos de Comenio, y como encuentran semejanza y relación con el

método de la lengua materna. Se observará que son aplicables uno o más fundamentos de Comenio para ejecutar un procedimiento y lograr la destreza. Se han seleccionado ejemplos contenidos en los diferentes talleres de la Guía, aquellos de manera que representen mejor la teoría metodología expuesta.

Ilustración 1. Decálogo didáctico: Fundamento I

SE COMIENZA TEMPRANO ANTES DE LA CORRUPCIÓN DE LA INTELIGENCIA.		
RELACION CON LOS FUNDAMENTOS SUZUKI	APLICACIÓN METODOLÓGICA	APLICACIÓN EN LA GUÍA PROPUESTA
<p>El talento no es innato. Un recién nacido se ajusta a su medio ambiente para lograr sobrevivir, a la que vez que son adquiridas varias habilidades en este proceso.</p> <p>Todo niño que se críe adecuadamente adquirirá una educación de alto nivel. Para conseguirlo hay que comenzar desde el día de su nacimiento</p> <p>Los niños muestran habilidad e impaciencia por aprender.</p>	<p>PARA EL ALUMNO</p> <p>Establecer la práctica de escuchar en casa los CD de audio.</p> <p>Cantar de memoria las melodías de los CD de Suzuki, volumen I y repertorio a dos voces</p> <p>Observar clases de alumnos más avanzados.</p> <p>PARA EL PROFESOR</p> <p>Construir en la mente del alumno una estructura de conocimientos previos</p> <p>Establecer y alentar la escucha y aprendizaje de nuevas melodías.</p> <p>Proyectar la comprensión y ejecución de las canciones memorizadas asociando la melodía al lenguaje hablado.</p> <p>PARA LOS PADRES</p> <p>Determinar la iniciación del estudio de la música, lo más temprano posible.</p> <p>Participar con el niño en cada lección.</p>	<p>Se elabora un CD de audio de repertorio a dos voces, que junto al CD de audio volumen I servirá para escuchar diariamente en casa.</p> <p>La presente guía está diseñada para el nivel escolarizado. Por lo tanto este principio en nuestras instituciones musicales no se lo podrá aplicar antes de los seis años</p>


Fuente: El Autor

Ilustración 2. Decálogo didáctico: Fundamento II

SE ACTUA CON LA DEBIDA PREPARACIÓN DE LOS ESPIRITUS		
RELACION CON LOS FUNDAMENTOS SUZUKI	APLICACIÓN METODOLÓGICA	APLICACIÓN EN LA GUÍA PROPUESTA
<p>Es fundamental alentar a los niños.</p> <p>La motivación facilitará el aprendizaje</p> <p>Lo que a uno le gusta es lo que hará bien.</p> <p>La colaboración de los padres es elemento fundamental para la motivación de los niños.</p>	<p>PARA EL ALUMNO Establecer la práctica de escuchar y cantar y memorizar cada día los temas del repertorio Suzuki y repertorio a dos voces Observar clases de alumnos más avanzado Participar en clases individuales y grupales.</p> <p>PARA EL PROFESOR Informar y reconocer sinceramente los logros del alumno Relacionar positivamente los aciertos del alumno y corregir con afecto los errores. Proyectar la ejecución del repertorio por medios lúdicos de acuerdo al temperamento del alumno</p> <p>PARA LOS PADRES Controlar que el niño escuche diariamente los CD de audio. Contribuir a la confianza del niño reconociendo sinceramente los progresos Contribuir con el aprendizaje asistiendo con el niño a cada lección</p>	<p>El CD de audio de repertorio a dos voces contiene temas de aceptación universal como "<i>Jingle Bells</i>", la Primavera de A. Vivaldi, etc.</p> <p>EJEMPLO.</p> <p>TRACK 1.</p> <p>Canción: "<i>Jingle Bells</i>"</p> <p>Causa entusiasmo por ser canción universal de temporada navideña.</p> <p>Adaptada para que el alumno ejecute cuerdas libres</p> <p>Aplica patrones rítmicos del lenguaje hablado</p> <p>Ejercita el oído armónico por ser a dos voces.</p>

Fuente: El Autor

Ilustración 3. Decálogo didáctico: Fundamento III

SE PROCEDE DE LO GENERAL A LO PARTICULAR		
RELACION CON LOS FUNDAMENTOS SUZUKI	APLICACIÓN METODOLÓGICA	APLICACIÓN EN LA GUÍA PROPUESTA
<p>El niño está rodeado de música. La misma que será interpretada con posterioridad de acuerdo al repertorio</p> <p>Se aprende a hablar la lengua materna antes de leer o escribirla</p> <p>Cada dificultad debe ser dividida en pasos más pequeños para facilitar el aprendizaje</p>	<p>PARA EL ALUMNO Establecer la práctica de escuchar, cantar y memorizar cada día los temas del repertorio.</p> <p>Participar en ensambles ejecutando canciones aprendidas en clase individual</p> <p>PARA EL PROFESOR Presentar la canción a enseñar, ejecutándola en el violín. Descomponerla en frases para enseñar.</p> <p>Corregir la afinación por frases y nota por nota.</p> <p>Explicar los elementos de la obra musical, melodía armonía y ritmo</p> <p>Demostrar la correcta postura corporal, luego detallar posición de brazos, manos, dedos.</p> <p>PARA LOS PADRES Controlar que el niño escuche diariamente los CD de audio. Contribuir a la confianza del niño reconociendo sinceramente los progresos</p> <p>Contribuir con el aprendizaje asistiendo con el niño a cada lección.</p>	<p>EJEMPLO. 1 Track 1 Canción: "Jingle Bells"</p> <p>De lo general.</p> <p>De la diversidad de patrones rítmicos del lenguaje hablado expuestos en el taller II, como variaciones de la A hasta la D,</p> <p>A lo particular</p> <p>Se ha tomado la galopa, y la cuartina con dos corcheas para ser aplicados en esta canción.</p>  <p>EJEMPLO 2.</p> <p>De lo general.</p> <p>De la totalidad del repertorio previamente escuchado en los CD de audio</p> <p>A lo particular.</p> <p>Al aprendizaje progresivo de cada canción por separado.</p>

Fuente: El Autor

Ilustración 4. Decálogo didáctico: Fundamento IV

Y DE LO MÁS FACIL A LO MÁS DIFÍCIL		
RELACION CON LOS FUNDAMENTOS SUZUKI	APLICACIÓN METODOLÓGICA	APLICACIÓN EN LA GUÍA PROPUESTA
<p>Ir de lo conocido a lo desconocido.</p> <p>Se aprende a hablar antes que a leer y escribir.</p> <p>Se les enseña destrezas fundamentales que les ayudarán a adquirir otras más difíciles</p>	<p>PARA EL ALUMNO Establecer la práctica de escuchar, cantar y memorizar cada día los temas del repertorio Relacionar los niveles de dificultad en la observación de clases grupales e individuales</p> <p>PARA EL PROFESOR Aplicar la secuencia progresiva para el logro del aprendizaje Proyectar la solución de dificultades, separando sus componentes en pasos sencillos.</p> <p>Utilizar los conocimientos previos como punto de partida para un nuevo aprendizaje.</p> <p>PARA LOS PADRES Controlar que el niño escuche diariamente los CD de audio. Contribuir a la confianza del niño alabando sinceramente los progresos</p> <p>Contribuir con el aprendizaje asistiendo con el niño a cada lección.</p>	<p>EJEMPLO 1</p> <p>De lo fácil. Destreza de ejercicios en cuerdas libres contenidas en el taller II</p> <p>A lo difícil Ejercicios en doble cuerda y ubicación de dedos de mano izquierda (Taller III) y escalas con funciones tonales (Taller IV)</p> <p>EJEMPLO 2</p> <p>De lo fácil. Producción de intervalo armónico de quinta con cuerdas libres. Ejercicios 10 a 12, canción "La Primavera" (Taller II)</p> <p>A lo difícil. Ejecución de intervalos armónicos de cuarta, sexta, quinta con ubicación de mano izquierda. Ejercicio 17, melodías 5 y 6 (Taller III)</p>

Fuente: El Autor

Ilustración 5. Decálogo Didáctico: Fundamento V

SI NO SE CARGA CON EXCESO A NINGUNO DE LOS QUE HAN DE APRENDER		
RELACION CON LOS FUNDAMENTOS SUZUKI	APLICACIÓN METODOLÓGICA	APLICACIÓN EN LA GUÍA PROPUESTA
<p>Para aprender elementos técnicos y musicales usa melodías y piezas conocidas en lugar de ejercicios exclusivamente técnicos.</p> <p>Cada niño compite consigo mismo</p> <p>No hay fecha fija para aprender. Nadie es reprendido por tardar más en aprender su propio idioma.</p>	<p>PARA EL ALUMNO Establecer la práctica de escuchar, cantar y memorizar cada día los temas del repertorio Suzuki y repertorio a dos voces Proyectar sus metas con referencia a observar clases de alumnos más avanzados.</p> <p>PARA EL PROFESOR Establecer la graduación de los contenidos y destrezas en forma personalizada. Relacionar la adquisición de destrezas en forma progresiva sin exceder la capacidad del alumno</p> <p>Construir un repertorio acumulado de piezas ejecutadas agregando nuevas canciones y reforzando las anteriores</p> <p>PARA LOS PADRES Controlar que el niño escuche diariamente los CD de audio. Contribuir a la confianza del niño alabando sinceramente los progresos</p> <p>Contribuir con el aprendizaje asistiendo con el niño a cada lección</p>	<p>EJEMPLO. Del fundamento básico de aplicar patrones rítmicos del lenguaje hablado. Se expone las variaciones A a la D en cuerda libre del taller II.</p> <p>Para considerar la capacidad y progresividad del alumno se determina los mismos patrones variaciones A a la D pero con cambio de cuerda.</p> <p>Para no exceder la carga del aprendizaje. La misma destreza obtenida en una sola cuerda libre se transfiere a las cuatro cuerdas libres.</p>

Fuente: El Autor

Ilustración 6. Decálogo didáctico: Fundamento VI

Y SE PROCEDE DESPACIO EN TODO		
RELACION CON LOS FUNDAMENTOS SUZUKI	APLICACIÓN METODOLÓGICA	APLICACIÓN EN LA GUÍA PROPUESTA
<p>Sin precipitaciones pero sin pausa. La paciencia es la llave del éxito</p> <p>Cada cual a su paso. Dominando completamente un paso antes de ir al siguiente</p> <p>La práctica diaria se traduce en progreso diario,</p> <p>La habilidad crece continuamente con entrenamiento</p>	<p>PARA EL ALUMNO</p> <p>Establecer la práctica de escuchar y cantar y memorizar cada día los temas del repertorio Suzuki y repertorio a dos voces</p> <p>Observar y participar en clases individuales y grupales con estudiantes de su mismo nivel</p> <p>Practicar cada día sin precipitar la interpretación</p> <p>PARA EL PROFESOR.</p> <p>Proyectar la ejecución de repertorio en tiempo lento hasta alcanzar el tiempo original del repertorio.</p> <p>Exponer la ejecución musical y movimientos corporales (brazos, manos dedos) ralentizados.</p> <p>Establecer el un cronograma personalizado de lecciones y ejercicios técnicos de acuerdo al avance de cada estudiante.</p> <p>PARA LOS PADRES</p> <p>Controlar que el niño escuche diariamente los CD de audio.</p> <p>Contribuir a la confianza del niño alabando sinceramente los progresos</p> <p>Contribuir con el aprendizaje asistiendo con el niño a cada lección.</p>	<p>La estructuración de la presente guía es un ejemplo de procedimiento natural, se organiza de la siguiente manera:</p> <p>Taller I: Aborda aprendizaje toma de arco, violín y posición corporal</p> <p>Taller II: Solamente se limita a la destreza de mano derecha</p> <p>Taller III: Aplica a las destrezas de mano derecha a la ubicación de los dedos de mano izquierda.</p> <p>Taller IV: El desarrollo de destrezas de mano izquierda y memoria auditiva.</p>

Fuente: El Autor

Ilustración 7. Decálogo didáctico: Fundamento VII

Y NO SE LE OBLIGA AL ENTENDIMIENTO NADA QUE NO LE CONVENGA, POR SU EDAD O POR RAZÓN DEL MÉTODO		
RELACION CON LOS FUNDAMENTOS SUZUKI	APLICACIÓN METODOLÓGICA	APLICACIÓN EN LA GUÍA PROPUESTA
<p>No hay fecha fija para aprender. Nadie es reprendido por tardar más en aprender su propio idioma.</p> <p>Se hace creer al niño que aprender a tocar el violín es un juego</p> <p>Primero se desarrolla el oído y la intuición musical, luego la lectura</p>	<p>PARA EL ALUMNO Establecer la práctica de escuchar y cantar y memorizar cada día los temas del repertorio Suzuki y repertorio a dos voces Participar en ensambles instrumentales con alumnos de su misma edad</p> <p>PARA EL PROFESOR Solucionar cada nueva dificultad por medio de transferir las destrezas adquiridas con anterioridad Relacionar el repertorio con elementos lúdicos de acuerdo a la edad del estudiante.</p> <p>Resolver las dificultades de afinación, interpretación y posición corporal a partir de logros adquiridos</p> <p>PARA LOS PADRES Controlar que el niño escuche diariamente los CD de audio. Contribuir a la confianza del niño alabando sinceramente los progresos Contribuir con el aprendizaje asistiendo con el niño a cada lección.</p>	<p>Todo lenguaje se aprende a diferentes edades.</p> <p>La presente guía se propone para el sistema escolarizado, sin embargo es aplicable por razón del método a niños más pequeños.</p> <p>El patrón rítmico reemplaza a las notas largas y/o ejercicios previos al aprendizaje del violín. Ejemplo : Variaciones rítmicas A a la D del taller I</p> <p>La memoria es elemento determinante para aprender la lengua y la música. Por lo que se dispone escuchar y memorizar el audio de esta guía y el audio del Volumen Suzuki I.</p> <p>En la aplicación de los talleres I a IV se establece la repetición continua de los ejercicios para alcanzar su dominio. Aquello es aplicable a toda edad del estudiante y es un método efectivo en los resultados.</p>

Fuente. El Autor

Ilustración 8. Decálogo didáctico. Fundamento VIII

Y SE ENSEÑA TODO POR LOS SENTIDOS ACTUALES		
RELACION CON LOS FUNDAMENTOS SUZUKI	APLICACIÓN METODOLÓGICA	APLICACIÓN EN LA GUÍA PROPUESTA
<p>Los niños aprenden reaccionando a los estímulos del ambiente.</p> <p>El aprendizaje es por los sentidos no por el intelecto.</p> <p>Rodear al niño de cuanto música pueda escuchar para llenar su mente de música</p>	<p>PARA EL ALUMNO Establecer la rutina de escuchar y cantar cada día los temas del repertorio Suzuki y repertorio a dos voces</p> <p>Observar y participar en ensambles con alumnos de su nivel y más avanzados.</p> <p>PARA EL PROFESOR Demostrar el objeto de aprendizaje a los sentidos vista oído. Proyectar el logro de los aprendizajes conectando elementos del lenguaje con el manejo de mano derecha.</p> <p>Demostrar a los sentidos del alumno sin dar ejemplos contrarios.</p> <p>PARA LOS PADRES Controlar que el niño escuche diariamente los CD de audio. Contribuir a la confianza del niño alabando sinceramente los progresos</p> <p>Contribuir con el aprendizaje asistiendo con el niño a cada lección.</p>	<p>SENTIDOS. Vista: Gráficos del taller I y partituras de los talleres II a IV. Además para el profesor las actividades de aprendizaje de cada taller aplican este fundamento.</p> <p>Oído: Se crea un CD de audio de repertorio a dos voces, que junto al CD de audio volumen 1 servirá para escuchar diariamente en casa.</p> <p>Lengua-mano: Esta conexión permite afirmar el sentido rítmico, se aplica en el taller II con las palabras co-rro (dos corcheas)</p>
<p>Observaciones: Comenio se refiere a los sentidos conectando los ejes: vista-oído y lengua- mano. No hace diferencia entre sentidos y órganos</p>		

Fuente: El Autor

Ilustración 9. Decálogo didáctico: Fundamento IX

Y PARA EL USO PRESENTE		
RELACION CON LOS FUNDAMENTOS SUZUKI	APLICACIÓN METODOLÓGICA	APLICACIÓN EN LA GUÍA PROPUESTA
<p>Pensamiento y acción han ser inseparables</p> <p>Mientras más se practica un hábito más se arraiga en nuestro ser</p> <p>Actuar sin demora es lo más valioso e importante de cuanto podamos adquirir.</p>	<p>PARA EL ALUMNO Establecer la rutina de escuchar y cantar cada día los temas del repertorio.</p> <p>Observar clases de alumnos más avanzado</p> <p>Observar clases de alumnos más avanzados y participar en clases individuales y grupales.</p> <p>PARA EL PROFESOR Aplicar inmediatamente las explicaciones teóricas en actividades prácticas. Construir una nueva destreza para sustituir a la adquirida erróneamente.</p> <p>Proyectar el aprendizaje de elementos técnicos a partir de melodías conocidas</p> <p>PARA LOS PADRES Controlar que el niño escuche diariamente los CD de audio. Contribuir a la confianza del niño alabando sinceramente los progresos</p> <p>Contribuir con el aprendizaje asistiendo con el niño a cada lección.</p>	<p>De la memoria auditiva previa conseguida por escuchar los CD, aplicamos inmediatamente los patrones rítmicos del taller II. Seguidamente la canción (track 1) Jingle bell aplica la variación C y A.</p> <p>En el taller IV, cada nueva ubicación de dedos es aplicado inmediatamente con la interpretación de escalas, funciones tonales e interpretación en dúo</p>

Fuente: El Autor

Ilustración 10. Decálogo didáctico: Fundamento X

Y SIEMPRE POR UN SOLO Y MISMO MÉTODO.		
<i>RELACION CON LOS FUNDAMENTOS SUZUKI</i>	<i>APLICACIÓN METODOLÓGICA</i>	<i>APLICACIÓN EN LA GUÍA PROPUESTA</i>
<p>Aprendizaje de la lengua materna es igual a aprendizaje musical</p> <p>Ninguna aptitud se desarrolla si el ambiente no favorece.</p> <p>La habilidad natural aflora por el adiestramiento</p>	<p>PARA EL ALUMNO Establecer la rutina de escuchar y cantar cada día los temas del repertorio. Observar clases de alumnos más avanzado Participar en clases individuales y grupales.</p> <p>PARA EL PROFESOR Establecer los aprendizajes en base al repertorio memorizado del niño Proyectar la adquisición de habilidades por medio de la imitación y repetición continua Proporcionar la motivación constante por que el niño viva la música Determinar los contenidos de manera gradual conforme los avances del alumno</p> <p>PARA LOS PADRES Contribuir a la iniciación musical temprana del niño Hacer que el niño escuche diariamente los CD de audio. Mostrar confianza y alabar sinceramente los progresos del niño.</p>	<p>Iniciación temprana. De preferencia antes del nivel escolarizado.</p> <p>Influir en el entorno por medio de escuchar diariamente los CDs de audio, para preparar y motivar el aprendizaje.</p> <p>Proyectar a los sentidos para dar a conocer los objetos de aprendizaje. Esto es al oído y vista por medio del CD y la partitura.</p> <p>Automatización por la repetición y memorización continua de los ejercicios y repertorio de los talleres I, II, III y IV.</p> <p>Transferencia de las destrezas previas para resolver nuevos a nuevos desafíos. Esto se concreta en la aplicación de los ejercicios técnicos (Talleres I a IV) al repertorio a dos voces que complementa esta guía</p>

Fuente: El Autor



CAPÍTULO III

3. LA ENSEÑANZA DEL VIOLÍN EN EL CONTEXTO NACIONAL.

3.1. Empirismo docente

En el contexto nacional la formación de profesores especializados en la enseñanza de instrumentos musicales es una alternativa profesional nueva. Los conservatorios y demás instituciones de enseñanza de violín han debido buscar opciones para profesionalizar docentes⁵ en el medio ecuatoriano. De esta manera la relación del nuevo estudiante con el profesor y la asignatura es de carácter empírico.

En los conservatorios nacionales la enseñanza es personalizada, el alumno recibe dos clases individuales por semana. Estas clases se complementan con la práctica instrumental en orquesta de estudiantes.

En síntesis exponemos que nuestro campo de observación sobre los procesos didácticos son los siguientes:

- ✓ Verticalidad en la línea de enseñanza. El profesor conoce la materia el alumno no. Es común que cuando el alumno cambia de profesor; tiene que recomenzar desde los preceptos básicos, en algunos casos. El nuevo profesor *corrige* lo aprendido. Los alumnos durante el proceso escolar de formación tienen varios profesores.
- ✓ Mayoritariamente los docentes impulsan al alumno a cumplir el plan de estudios⁶ caso contrario no serán promovidos al grado superior. En la valoración se sobrepone lo cuantitativo a lo cualitativo. El currículo es poco flexible.

⁵ La Universidad Técnica de Manabí (UTM) incorporó la primera promoción de profesionales en el año 2003.

⁶ En el año 2001 se realizó la unificación de la programación de violín para los Conservatorios públicos y privados del país. Parte de éste documento consta en el anexo 3



- ✓ No existe programas de capacitación continua en el área de violín de los conservatorios. Por lo general los docentes son aquellos violinistas que han mostrado solvencia en la ejecución del instrumento. En la actualidad debido a reformas legales, la reciente Ley Orgánica de Educación Intercultural, (Art. 94) se solicita el requisito de tener un título docente
- ✓ No se observa las particularidades de cada estudiante, aunque teóricamente los docentes del área de violín enuncian que se debe respetar la individualidad de cada alumno.
- ✓ El alumno realiza estudios regulares por la mañana, y en la tarde los musicales. Su contacto con el instrumento en los días de la semana es limitado. Por el cumplimiento de tareas escolares en su estudio de educación general básica y bachillerato.
- ✓ En el proceso de enseñanza no hay división de las dificultades; Las indicaciones son generales que incluyen varios objetivos en un mismo procedimiento. Las destrezas de mano derecha e izquierda se trabajan juntas según la partitura como único referente.
- ✓ El procedimiento del desarrollo de mano izquierda no tiene un control total de la afinación, debido a la carencia de un trabajo detallado en intervalos y escalas. El desarrollo de la mano derecha ha sido atendido en función de la mano izquierda.
- ✓ No existe una valoración sobre el estado del instrumento. Los estudiantes adquieren instrumentos económicos de origen asiático, de los cuales con frecuencia existe una limitación sobre la calidad de sonido. Esto impide la formación de la cultura del sonido y valores estéticos del arte del violín.
- ✓ Los textos utilizados contienen repertorio -canciones- y composiciones foráneas de los cuales los alumnos no están familiarizados.

- ✓ El procedimiento de enseñanza del violín separa la parte psicológica y física del estudiante, de tal manera que no se toma en cuenta las condiciones físicas de relajamiento, el entorno que vive y demás elementos intelectuales, emocionales y motrices del niño y/o adolescente.
- ✓ El profesor no cuenta en su aula de clase con un piano como instrumento de acompañamiento para ejercitación del aspecto armónico y ensamble con él o los estudiantes.
- ✓ No hay aproximación temprana al repertorio y lecciones con carácter armónico.

3.2. Criterios de selección de estudiantes.

El nuevo estudiante requiere una prueba de aptitud. Durante décadas se ha tenido la disposición reglamentaria en los conservatorios nacionales, particularmente en el de Loja, para tomar una evaluación de aptitud para los aspirantes a escoger un instrumento. En el caso de nuevos violinistas se busca aquellos que demuestren un oído rítmico y melódico aceptable, además condiciones en sus manos, revisando el dedo meñique, este no debe ser corto, debería llegar hasta la segunda articulación del anular. Esta selección ha permitido asignar cupos a estudiantes, los cuales no siempre han cumplido la expectativa creada.

La forma de calificar la aptitud de los estudiantes se realiza sobre cien puntos, divididos en cuatro variables a medir: oído rítmico, oído melódico, condiciones físicas, y preferencia sobre el instrumento.⁷

Las variables aplicadas se fundamentan en referentes pedagógicos reconocidos en el contexto internacional. “Cuando los padres presentan su niño a un maestro de violín (...) hágale hacer las siguientes experiencias para ver si realmente

⁷ Nikolay e Irina Rogachevsky, profesores rusos de violín en la década de los 90 en el conservatorio “Salvador Bustamante Celi”, avalaron este procedimiento. Estas evaluaciones previas son comunes en los conservatorios públicos del país.



posee las aptitudes necesarias para emprender con éxito su estudio.” (Tonini, 1956, pág. 12)

El primer experimento se refiere a la imitación de los sonidos; el objetivo es descubrir el don de imitar los sonidos -en el registro de su voz-, pues este no se adquiere con el estudio, es instintivo.

El segundo experimento: retentiva de los sonidos; por el cual se le hace conocer una nota, de tal manera que sea cantada con su voz, luego reconocerla dentro de una escala. Si la experiencia no es satisfactoria puede repetirse al cabo de un tiempo porque “...el ejercicio y la constancia revelan condiciones que no aparecen a veces en el primer momento” (Tonini, 1956, pág. 12)

El tercer experimento: sentido del ritmo; se propone golpear la mesa con un lápiz, o con la voz realizar figuraciones rítmicas en compases simples de dos, tres y cuatro tiempos. El alumno repetirá las figuraciones demostrando su aptitud rítmica.

Si bien Aldo Tonini, no se pronuncia sobre las aptitudes físicas, si lo hacen Guilio Pasquali y Remy Príncipe en su manual de cultura y didáctica violinística *El violín*. Refiriéndose al tema manifiestan:

Antes de iniciar el curso de violín, conviene también observar un poco la constitución física del alumno. Las comisiones examinadoras no disponen de un médico para dar un juicio conciente sobre el particular. Es difícil pronosticar las posibilidades de desarrollo de un niño a los ocho años. De todos modos, en igualdad de condiciones psíquicas, optamos por complexiones robustas. La mano izquierda debe estar desarrollada desde un principio; el pulgar derecho debe estar en condiciones de oponerse fuertemente al medio, sin que cedan las articulaciones de las falanges; el brazos (hombro, codo muñeca) presentar soltura....El rigor en las admisiones de los alumnos redunda en su beneficio. (Pascuali & Principe , 2007, pág. 108)

Auer (1980) manifiesta que hay manos que rechazan los requerimientos técnicos; muy pequeñas, dedos flácidos, torcidos, o demasiado gordos (conoce estudiante que superaron esta desventaja y lograron buena entonación). Pero las condiciones físicas deben ir a la par con la sensibilidad de escuchar; es así que el oído rítmico es el más importante. Auer considera también la inteligencia, raciocinio o discernimiento como cualidad natural de un violinista apto para alcanzar grandes metas.

La cuarta variable calificada sobre la preferencia sobre el instrumento; se refiere al interés por el aprendizaje del violín, puesto que no siempre existen los profesores necesarios para la cantidad que demanda cada año los nuevos estudiantes. Esto se realiza en base a preguntas al aspirante; debido a que en los instrumentos a escoger para aprender se le solicita escribir tres en orden de preferencia. Así se discriminará sus calificaciones de oído rítmico y melódico, condiciones físicas, con relación a la preferencia del instrumento. Por ejemplo si ha escrito violín, flauta y guitarra, tenemos el violín en primer lugar. En otro caso podría escribir; flauta, guitarra y violín. En este caso el violín en tercer lugar hará que disminuya la posibilidad de obtener un cupo en el instrumento. Estos procedimientos tienen su fuente en las experiencia del ponente, el cual ejerció la dirección del área de cuerdas en el conservatorio “Salvador Bustamante celi” de Loja en la década del 90.

3.3. Textos metodológicos producidos en el Ecuador.

Es necesario anticipar una explicación de la influencia pedagógica europea. Esta ha sido catalogada en vertientes llamadas **escuelas**. Estas se caracterizan por la forma de plantear técnicamente la enseñanza; por el desempeño interpretativo de los célebres violinistas; violinistas compositores; violinistas pedagogos que la representan. Otra forma de juzgar la definición de escuela es el orden estilístico y cultural.

De modo general se puede citar las escuelas: Italiana, Franco-Belga, Alemana, Rusa, Checa. Por ejemplo la escuela Italiana tiene sus bases en los tratados de Geminiani, Tartini, Corelli. Es justo señalar a Antonio Vivaldi (1678-1741), a pesar



de no haber escrito algún método para la enseñanza, sus conciertos para violín muestran su cualidad genial para la pedagogía, de tal manera que parecen escritos para determinados discípulos, y tratar sus dificultades de ejecución.

Luego de esta información sobre las llamadas escuelas. Se indica la carencia de textos didácticos emitidos por el Ministerio de Educación del Ecuador⁸, por los cuales la escolaridad cumpla su fin, a diferencia de otras materias como; matemáticas, ciencias naturales etc. Tampoco hemos encontrado profesores ecuatorianos con un perfil de referente nacional e internacional que genere una corriente pedagógica propia -ecuatoriana-. En más de trescientos años de existencia del violín parecería que sus cualidades y posibilidades técnicas ya han sido desarrolladas. Sin embargo más adelante se mencionan textos realizados por profesionales del violín y un escrito para la web del violista Freddy Jaramillo Valdivieso⁹, quién fué alumno de Yuri Bashmet¹⁰, del cual expone tips relacionados a la interpretación de la viola aplicables al violín.

Los conservatorios de enseñanza musical han llevado a la práctica varias alternativas de programas didácticos, aquellos se basan en los criterios del o los profesores por ejemplo: en el conservatorio de Loja se utilizó textos editados en la ex unión soviética, en los cuales aparecen tratadistas poco conocidos para occidente como: Mostras, Gregorian, Garlinsky; en otras instituciones los libros existentes en bibliotecas, a menudo copias. En la sociedad ecuatoriana no es acostumbre total adquirir textos originales. La internet en los últimos años facilita adquisiciones vía electrónica e intercambio de partituras.

⁸En la página web del Ministerio de Educación del Ecuador (<http://educacion.gob.ec/documentos-pedagogicos/>), se puede descargar textos para asignaturas de matemáticas, sociales, natural, inglés, etc. No existe textos educativos para enseñanza del violín.

⁹ Freddy Jaramillo Valdivieso es un violista ecuatoriano que recibió perfeccionamiento musical con Yury Bashmet durante el período 1981-1995, en el conservatorio P.I. Tchaicovsky de Moscú. El escrito para la web se encuentra en el grupo lista-viola de Yahoogroups. Las enseñanzas no son aplicables a principiantes, a pesar de ello son referentes a tomar en cuenta por quienes ejercen la cátedra de violín.

¹⁰ Yuri Abrámovich Bashmet (Rostov del Don, Rusia, 1953) es considerado el Paganini de la viola y su celebridad es mundial como solista y conductor de orquesta.

Entre las iniciativas particulares merece mención el *Método de estudios progresivos para violín* compilado por el profesor Blonder Mendieta¹¹, texto editado en el año 2002 que presenta una respuesta a la realidad local desde la etapa inicial de aprendizaje que siempre ha sido la piedra de tropiezo de la pedagogía nacional.

El *Método de estudios progresivos para violín* del profesor Mendieta tiene aproximadamente cien páginas; va desde los rudimentos, incluidos la gráfica de las partes del violín hasta el sistema de escalas atribuido a Nicolo Paganini. Como su nombre lo indica es su progresividad, se basa en los tetracordios para las primeras posiciones de la mano izquierda. Y en el tratamiento de la mano derecha rompe la costumbre tradicional de comenzar a producir los primeros sonidos en redondas. Esto es un acierto, ya que nuestra juventud en cada generación tiene interés en vivenciar, experimentar con rapidez el contacto con canciones, y es contraproducente colocar al niño a tocar notas largas, con cuerdas al aire; algo así como ponerlo en un banquillo de torturas.

El rango de manejo de la mano izquierda es de primera a cuarta posición. Por tratarse de una compilación expone ejercicios de varios tratadistas, particularmente rusos, tales como Rodionov, Gregorian, Kamarovsky, Mostras. En la presentación del método -primeras páginas- explica la tarea del profesor para ubicar correctamente las manos; tanto derecha como izquierda.

El índice¹² de la obra muestra la secuencia escogida. El método está ilustrado por brevísimos datos y fotografías de violinistas compositores, comenzando con

¹¹ El profesor Blonder Mendieta (Loja 1965), es uno de varios violinistas que se formó en la ex unión soviética. Estudió en Odessa (Ucrania), con el profesor Dimitri Pokras. A su regreso a Ecuador en 1995 ha realizado publicaciones pedagógicas musicales por medio de la Fundación "De los Mendieta" y del Conservatorio Particular "Anton Bruckner". Sus cualidades como profesor se ven reflejadas en la acogida del texto publicado en 2002, su primera edición, y 2008 la segunda edición. Esta acogida incluye a instituciones de Quito, Guayaquil, Cuenca y Loja.

¹² En la sección de anexos, se presenta el índice completo del método del profesor Mendieta. En el año 2008, el método fue consultado al reconocido maestro Francisco del Castillo por parte del Lic. Santiago Mora, director del área de cuerdas del Conservatorio Nacional de Quito. El maestro venezolano indicó que el texto está correcto, refiriéndose al enfoque didáctico y progresividad.



Antonio Vivaldi, de los cuales se incluyen fotografías; así también: Kreutzer, Viotti, Dancla, Spohr, Rodé, Paganini, David.

La bibliografía consultada es editada en Moscú: Repertorio Pedagógico Vols. 1 y 2, que a su vez son compilaciones seleccionadas por concilios docentes de los institutos soviéticos. *El Joven violinista* Vols. uno y dos; así como las *Escalas* de A. Gregorian.

Otro referente de pedagogía del violín en Ecuador aparece en el año 2000. Con la autoría de los maestros Francisco Fierro y María Lourdes Flores, editan en la ciudad de Quito el texto denominado *Primera escuela de violín*. Los profesores mencionados son esposos y compartieron la experiencia de estudiar también en la ex unión soviética. Poseen los títulos de *Artista de orquesta sinfónica, música de cámara y profesor de violín y viola* obtenidos en 1993. Ellos han realizado su labor docente en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Francisco ejerció la dirección del área de cuerdas en el año 1995.

En la presentación del método de Fierro & Flores (2000) los autores manifiestan la necesidad de tratar a cada estudiante en forma individual de acuerdo a sus habilidades y aspectos relacionados con la motricidad y tensión. Sobre las funciones del profesor y el alumno. Consideran que no existe una fórmula única para el exitoso aprendizaje instrumental. El profesor debe investigar y dar soluciones argumentadas con seguridad y certeza. El alumno por su lado deberá confiar en su profesor; parangonando a la frase “El enfermo se cura más rápido, cuando confía plenamente en su médico.” (Fierro & Flores, 2000, pág. 4)

El texto fue elaborado en base a programas de estudio de prestigiosas escuelas de música de la ex unión soviética y Alemania. Recomendamos a los docentes incluir en cada nivel obligatoriamente una pieza de música ecuatoriana. Contiene referentes para saber que niveles alcanzar al culminar cada módulo. *La primera escuela de violín* está diseñada en siete volúmenes, de los cuales se han editado los dos primeros, y está estructurado de la siguiente manera:

a). Repertorio

b). Estudios y ejercicios

c). Acompañamiento de piano para las piezas de repertorio.

Culmina la presentación o introducción haciendo referencia al repertorio.

Todos los países desarrollados del viejo continente han empleado siempre el folklore y la tradición como herramienta fundamental para el aprendizaje musical. Así el Ecuador, heredero de una enorme riqueza musical, nos ofrece hermosas melodías, en base a la diversidad que bondadosamente nos brinda la pentafonía, las mismas que deberán ser aprovechadas para la enseñanza musical en los centros especializados. Por éste motivo, ha sido de nuestro interés incluir en la obra, dicho folklor y piezas tradicionales infantiles para la enseñanza del violín. (Fierro & Flores, 2000, pág. 5)

Los profesores en este aspecto llevan a la práctica su recomendación. El método contiene temas infantiles tradicionales como *“Aserrín aserrán”*, *“Que llueva”*, *“Arroz con leche”*. Temas nacionales como; el tradicional navideño *“Ya viene el niño”*, y un aporte especial son las composiciones del profesor Francisco Fierro. Temas como el sanjuanito *“La Chocita nueva”*, *“Preludio y Sanjuanito”*, el danzante *“Sara Ñusta”* y otras creaciones. Este repertorio está en tonalidades como la menor, re menor, sol mayor, re mayor.

A diferencia del repertorio los ejercicios técnicos están basados en el tetracordio, manteniendo el semitono en el mismo lugar, el segundo y tercer dedo juntos. La bibliografía procede de ediciones rusas. Contiene obras y extracto de obras de compositores como; Joseph Haydn, Franz Schubert, Ludwig Beethoven; además de temas folklóricos rusos, ucranianos, moldavos, eslovacos. Los ejercicios técnicos procedentes de los *Repertorios Pedagógicos*, Vols. uno y dos, *El Joven Violinista*, *Estudios escogidos*, todos ellos textos estudiantiles de la ex unión soviética, además contiene temas del libro uno de Shinichi Suzuki.

El libro *Mi primera escuela de violín* ha sido acogido de manera limitada. La posible falta de difusión y/o valoración del mismo podría ser una causa. Sin embargo es una propuesta integral, esto por contener ejercicios técnicos, composiciones nuevas y repertorio con piano acompañamiento.

Es importante mencionar un manuscrito del maestro Gerardo Cilveti (músico argentino radicado en Quito-Ecuador) tiene por título *Técnica superior. Sistema para el desarrollo y mantenimiento diario de la técnica avanzada del violín*¹³. Este manuscrito no fue publicado, por razones personales según indicó el autor.

El valor didáctico de este texto es indudable. Por tratarse de un texto para violinistas avanzados, sale de nuestro rango de investigación; sin embargo es válido mencionar los aportes positivos que el mismo hubiera brindado en el caso de haberse publicado. Consta de treinta y dos hojas, en la página uno aborda patrones rítmicos para ejercitar la mano izquierda, en base a “*patterns*” (moldes o posiciones de la mano). Consta alternando con las notas una frase filosófica que dice “Proyecta lo difícil partiendo donde aún es fácil. Todo lo grande comienza siempre pequeño. Lao-Tsé”. (Cilveti, 2004, pág. 1)

El contenido se refiere al entrenamiento de los dedos a distintas velocidades; escalas en tres octavas y también en una sola cuerda, arpeggios y patrones rítmicos, ligaduras y desmangues. El manuscrito no tiene bibliografía, pero la observación directa de sus ejercicios técnicos nos indica que se enfocan con las propuestas de Sevcik, Dounis, Galamián.

El referente ecuatoriano con más experiencia internacional es sin duda Freddy Jaramillo Valdivieso (Loja 1962-), su predisposición por el género “*New Age*”, cambio su agenda de músico clásico, y lo coloca entre los vanguardistas de la música de cuerdas en este género. El profesor Freddy Jaramillo es un pedagogo innato, su obsesión por la integralidad de cuerpo y alma, así como la intelectualización de las sensaciones corporales y el uso constante de la imaginación, son la muestra de la sólida formación en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú. Ha sido asesor de agrupaciones instrumentales y Orquestas Sinfónicas del país y el exterior, ha realizado trabajos musicales, entre

¹³ Manuscrito: *Técnica superior, Sistema para el desarrollo y mantenimiento diario de la técnica avanzada del violín*. Documento que fué entregado al autor de manos del maestro el 22 de marzo del 2004 en el local del Teatro Politécnico previo al ensayo de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, de la cual Cilveti fue su concertino por muchos años.



ellos la grabación discográfica *La Catedral Emergente* cuya difusión está a cargo de la firma internacional RCM RECORDS.

De la agrupación Lista-viola de yahoo grupos, el enlace al e mail personal coloca la información de Yuri Bashmet, en la cual Freddy Jaramillo comenta y generosamente expone varios tips de la práctica musical para el profesor con agudeza y visión, pues mas allá de las palabras y párrafos elaborados filosóficamente podrá encontrar fundamentos claros para guiar al niño:

En el aspecto psicológico se refiere a la grandeza de los seres humanos recomienda emular a Bashmet quien es un haz para detectar el talento. Esta recomendación es particularmente para el profesor. Frases para reflexionar tenemos "...la diversidad de las particularidades individuales(..). Deja que alguien toque por ti, solamente déjate llevar por el dictado de la Conciencia potencial universal (...) el silencio es el secreto de la música" Pablo Nicolás. (Correo electrónico, 20 enero de 2012)

En el aspecto físico indica actitudes y formas de comportamiento que podrían ser enseñadas desde tempranas etapas: el relajamiento, así como sentir el instrumento como parte de su cuerpo o su cuerpo mismo; la imaginación para encontrar el sonido "los dedos no cogen el arco, lo energizan (...) Preferible acelerar la velocidad antes que comprimir con el peso del brazo. El brazo derecho tiene gran responsabilidad para buscar el tono cantante, he aquí uno de los elementos de la maestría del violinista" Pablo Nicolás. (Correo electrónico, 20 enero de 2012)

3.4. Desarrollo auditivo en la enseñanza-aprendizaje del violín.

En nuestro país el niño ingresa a la clase de violín con conocimientos previos de lectura musical. Es común que en el segundo año del nivel inicial comienza el estudio instrumental. Esta coyuntura prepara al estudiante con el sistema diatónico, puesto que la base de la enseñanza de la teoría y lectura musical es la escala de do mayor y sus intervalos. En los contenidos curriculares de audio perceptiva consta también el aspecto rítmico.

Los estudiantes aprenden a leer en clave de sol, su imagen visual del pentagrama y sus opciones de espacio y línea se asocia a las diferentes alturas, es decir sonidos agudos y graves. El aspecto armónico es postergado hasta que el pensum de estudios lo presenta como asignatura. Con frecuencia las instituciones integran la actividad coral como parte de la formación, esto en los primeros años es un elemento favorable, así pues el canto es un factor que ayuda a la formación del oído interno y por ser grupal es armónico.

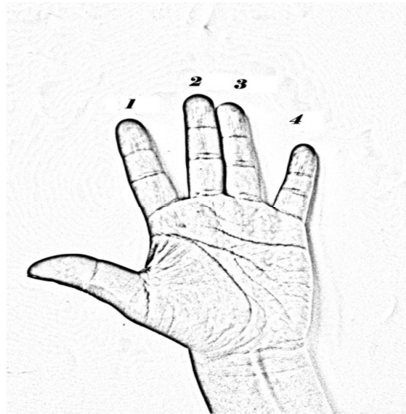
El oído interno, llamado así porque corresponde a la parte de la memoria, y que es el resultado de un entrenamiento mental relacionado con aspectos conductuales a manera de estímulo respuesta se forma de manera progresiva. Debido a las características individuales para unos será el proceso más rápido que otros. Dentro de esas diferencias inclusive de tipo biológico y psicológico, como manifiesta Menuhin la mentalidad del niño que desea tocar el violín es muy distinta a la del niño que desea tocar el piano. El violinista está entre el cantante y el instrumentista (Ideale Audience, 2013).

Los estudiantes de violín conocen como los primeras notas, a las cuerdas al aire; mi, la, re, sol, de la más aguda a la grave. Por defecto el intervalo que se aprende de manera orgánica es la quinta. Armónicamente también se va familiarizando debido a que al inicio de cada clase el profesor afina el instrumento.

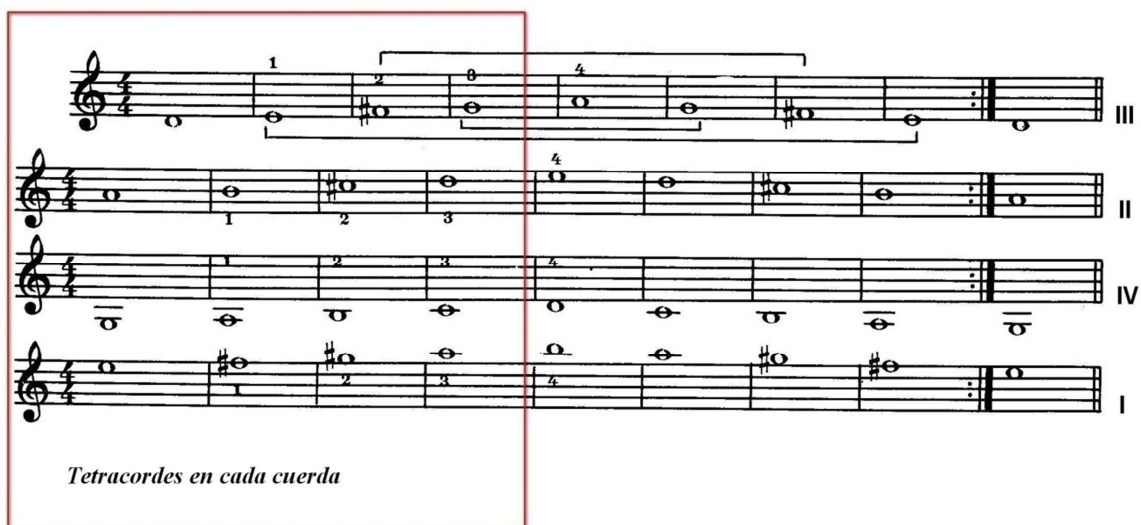


Los textos de enseñanza se basan mayoritariamente en el tetracorde. Las cuatro notas corresponden a los dedos de la mano izquierda; índice (1), medio (2), anular (3) y la cuerda libre (0).

Luego al ubicar el primer dedo a un tono de distancia de la cuerda libre tenemos un intervalo de segunda mayor. Del primero a segundo dedo nuevamente se produce el mismo intervalo. Del segundo al tercer dedo se produce un intervalo de segunda menor que es equivalente a un semitono cromático en la tres primeras cuerdas y diatónico en la cuarta.



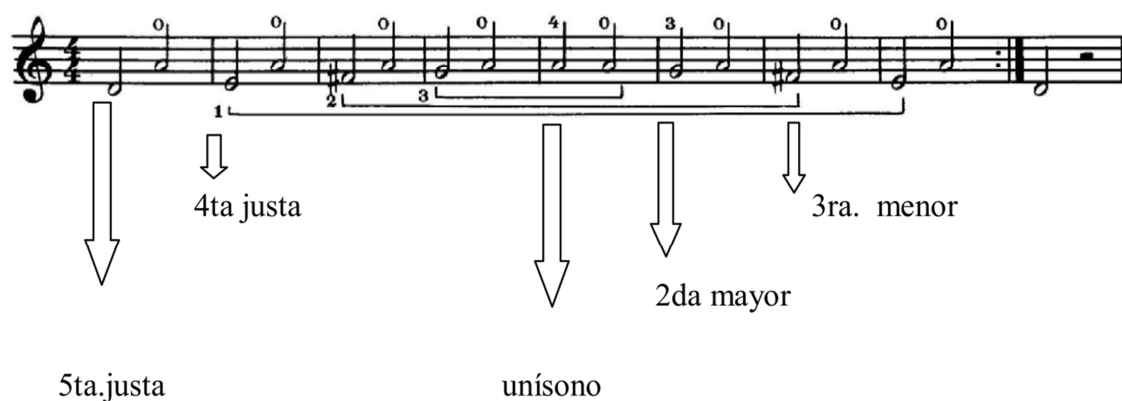
De tal manera que los primeros intervalos que el alumno se familiariza son: quinta justa, segunda mayor y segunda menor. El entrenamiento auditivo se da a la par de los dedos. Ejemplo: Los tetracordes empiezan en la cuerda re (III), la (II), sol (IV) y mi (I)



Tetracordes en cada cuerda

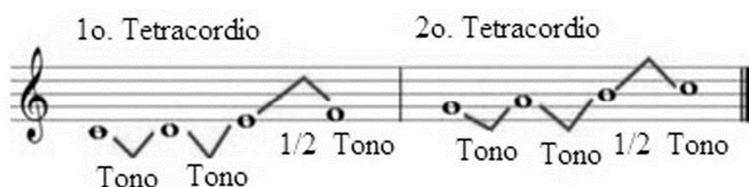
Existe la tendencia por acortar el periodo previo a la ubicación de los dedos de la mano izquierda en el diapasón del violín. Según los docentes y la respuesta del estudiante este período podría durar de uno a tres meses. Durante este tiempo el estudiante está adquiriendo la destreza del manejo del arco y por su puesto el entrenamiento auditivo en las cuatro cuerdas libres que en intervalos es la quinta justa.

La ubicación natural de la mano y las posibilidades de combinación nos generan otros intervalos, sean estos en una sola cuerda o la combinación con la cuerda libre superior vecina.



La combinación de tetracordes de las cuerdas re (III) y la (II), nos permite ejecutar la escala de re y la mayor, con también sus arpeggios básicos:

Tetracorde según el principio diatónico en do mayor



Tetracorde aplicado a la encordadura del violín



Tetracorde en escala y arpeggios de re mayor



Sobre esta estructura diatónica se cimenta la formación del oído del joven violinista. Si empezamos en la segunda cuerda y luego a la primera, obtenemos la escala de la mayor con sus arpeggios, en la misma ubicación digital del ejemplo expuesto en el gráfico. Por deducción al empezar en la cuarta cuerda hacia la tercera en el segundo tetracorde, encontramos la escala y arpeggios de sol mayor.

La secuencia de presentación de intervalos para la formación auditiva ha sido:



Ejercicios en terceras, cuartas y demás intervalos van consolidando la estructura auditiva, en tonos mayores. Es poco frecuente en nuestro medio el trabajo manual y auditivo en semitonos, se lo hace alternando con tonos enteros de conformidad a los textos guías. En el estudio de escalas y arpeggios encontramos tonos menores y sus distintas alternativas.

Las opciones que presentan la interpretación de las escalas menores son tres: natural, armónica y melódica. De estas opciones se enseñan las escalas menores armónica y melódica. Por lo tanto en los tetracordes inferior y superior hay cambios en la distancia de colocación de los dedos. Los estudiantes aplican los conocimientos de lectura musical adquiridos en la ejecución de la segunda aumentada. Aquellos que no están en curso de escolaridad lo conocen en clase de instrumento.

El intervalo de segunda aumentada tiene un tono diatónico y un semitono cromático. Las escalas menor armónica y melódica son dadas a conocer, y de las dos con más énfasis la menor melódica. Los ejercicios se presentan en forma de mecanismo como en el siguiente ejemplo.



Las primeras escalas menores en las que se aplica la segunda aumentada y que sirve para el conocimiento auditivo son:





Otro intervalo de importancia que complementa la formación auditiva es el de dominante séptima. Su aplicación práctica en la estructuración auditiva y desarrollo de la mano izquierda hace que se lo aplique en variadas formas, en el siguiente ejemplo -Joachim- estamos en la tonalidad de do mayor, su acorde de dominante corresponde a sol mayor y la séptima de la misma es fa natural. Se exponen las siguientes variaciones.



De esta manera hemos sintetizado como hasta la actualidad se fundamenta el desarrollo auditivo en los estudiantes de violín en los conservatorios.

3.5. Importancia de la percepción armónica en la enseñanza de violín.

Robert Schuman en sus consejos a los jóvenes músicos empieza así: “La educación del oído es de máxima importancia; es conveniente pues, que en seguida te ocupes de ella, esforzándote en reconocer cualquier sonido que escuches y la tonalidad de cada trozo de música. Procura también saber que sonidos producen las campanas, el cuchillo, etc. (Nota: Con esto último Schumann se refería a los instrumentos percutidos no temperados)” (Livinalli, 2012)

Debemos referirnos primeramente al sonido musical; sus aspectos físicos estudiados por la ciencia son vastos a la luz de la nueva tecnología. Se estila con justificadas razones definir y analizar al sonido de conformidad con; altura,

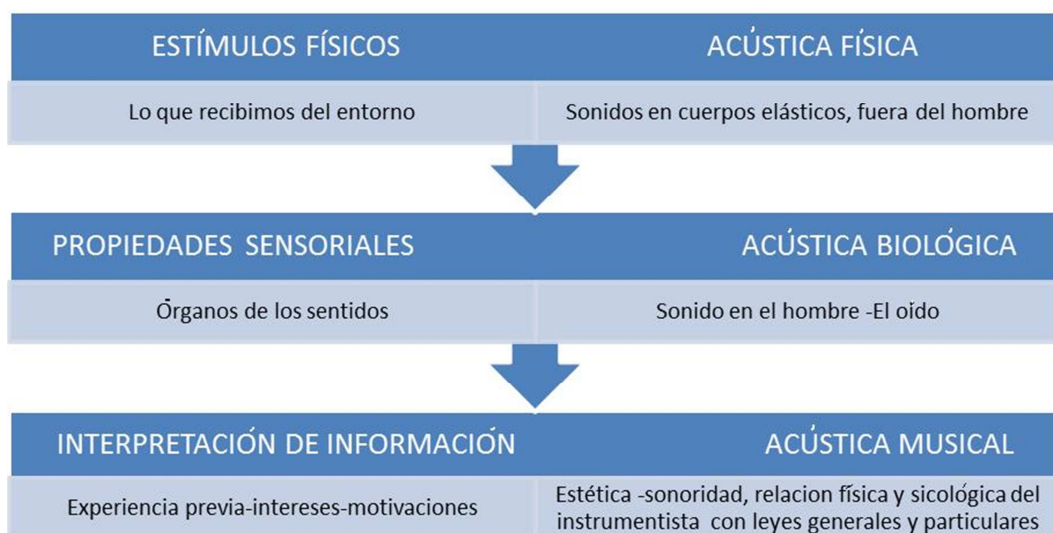
duración y timbre. De igual manera según la sensación de varios sonidos simultáneos o acordes; consonante si es agradable y disonante si desagrada.

Desde el punto de vista psicológico la percepción es el área que estudia “...cómo los humanos organizamos e interpretamos la información sensorial para darle significado” (Moran, 2010: 18). De los múltiples enfoques teóricos¹⁴ escogemos el llamado **la percepción inteligente**, que relaciona aspectos endógenos y exógenos que captados por los órganos sensoriales activa nexos emocionales, intelectivos, motrices, experiencias previas etc.

Según Helmholtz¹⁵ en el estudio de las vibraciones divide a la acústica, en tres aspectos: física, biológica y musical. De acuerdo al siguiente gráfico.

PERCEPCIÓN INTELIGENTE

HELMHOLTZ



¹⁴ De los múltiples enfoques teóricos sobre la percepción se los ha clasificado en tres grandes grupos: a). el reduccionismo biológico. b). la percepción directa c). la percepción inteligente. En el primer grupo el investigador aísla los mecanismos fisiológicos que corresponden a una sensación, se busca unidades, rutas o procesos neurológicos específicos. La percepción directa abarca un conjunto de teorías que tienen la premisa que en los estímulos se encuentra toda la información necesaria para llegar a la percepción conciente. La percepción inteligente es la integración de la información que llega a nuestros sentidos sensoriales y aquella que proviene de nuestras experiencias previas como: expectativas, estados motivacionales, emocionales, experiencia, etc.

¹⁵ Hermann von Helmholtz fue médico y físico alemán nació en Potsdam el 31 de agosto de 1821. Combinó su profesión de médico con la investigación de fenómenos físicos como el calor, la acústica, electromagnetismo, conservación de la energía. Fue profesor de la Academia de Bellas artes de Prusia. Falleció el 8 de septiembre de 1894.



También se puede presentar la percepción del sonido en función del silencio. El órgano humano destinado es el oído, su capacidad requiere del uno para sentir la existencia del otro. El silencio es un estado que precede al fenómeno sonoro (acústica física) y viceversa. Es un principio dual, antitético; luz y sombra, vida y muerte, sonido y silencio.

El aspecto armónico es la percepción del sonido no en función del silencio sino de otro; Si entendemos con suma claridad que el desplazamiento en línea horizontal conocido como melodía no es la única forma de impresionar nuestro sentido; el movimiento vertical de los sonidos amplía las posibilidades de impresionar el rango físico y psicológico del oído musical.

Desde muy temprana edad nuestra percepción es eminentemente melódica, así también la expresión del lenguaje hablado y/o cantado. Sin embargo dentro de cada sonido se encuentra inmerso el principio de la armonía. Esto lo demuestra la física (acústica) al descomponer el sonido en los laboratorios. Otra forma de producir armonía es uniendo dos o más voces, lo que necesita la colaboración de otro(s), así también se genera una función social de la música en la actividad humana. En consecuencia de la conjunción de sentimiento, voluntades y voces es la armonía. Esto también nos recuerda la concepción griega, aquella que el hombre es un animal social.

Lo expuesto nos induce a proponer la búsqueda de elementos metodológicos asociados a las posibilidades de la función armónica direccionados al PEA del violín. Esto se expone en los tres aspectos siguientes:

- ✓ Acción motivadora y socializadora de la clase o área de violín.
- ✓ Contenidos y procedimientos para formar el oído musical armónico
- ✓ Desarrollo de destrezas instrumentales para doble cuerdas e interpretación a dos voces

Juan Krakenberger en sus artículos sobre pedagogía del violín indica la motivación que es para el niño hacer música en grupo aún sea con cuerdas libre en la segunda o tercera clase: “ el alumnillo comienza a interesarse por la cosa, vuelve a casa y cuenta orgulloso: He tocado a dúo con mi profe!! Esto llamo



yo una iniciación auspiciosa. Así queda garantizada una buena disposición para cosas menos atractivas que seguirán más adelante.” (Krakenberger, 2014)

El maestro venezolano José Francisco del Castillo indica “El estudio sistemático de dobles cuerdas y acordes, el cual a veces es obviado erróneamente, es fundamental desde los comienzos para el establecimiento de una solidez en la estructura de la mano, una exacta afinación y una correcta técnica violinística.” (Del Castillo, 1990, pág. 61)

Ruggiero Ricci (1998) manifiesta que el propósito de estudiar acordes en el violín no solamente tiene por objeto lograr elasticidad en la mano sino también el desarrollo del oído en alto grado. Asegura que la alta literatura violinística está fundamentada en la función cordal de la mano (acorde). Por esta razón es comprensible que el célebre Nicolo Paganini además de ser compositor y genial intérprete de obras para violín también compuso repertorio para guitarra.

Ricci concluye que practicar notas solas limita los beneficios, ya que no tienen notas de afinación fija de referencia; se puede practicar nota a nota por años y no desarrollar una afinación exacta. Por lo tanto propone las **drone escalas**, que significa escalas zumbadoras o a la *bag pipe*. Consiste en acompañar con una cuerda libre adyacente y controlar la correcta afinación de la escala. Caso contrario ejemplifica “es posible comenzar una escala en la mayor y terminar en si ó la bemol, si no hay un punto (tonal) de referencia” (Ricci, 1988, pág. 4). La construcción de una correcta entonación a través de dobles cuerdas en donde empieza verdaderamente una sólida técnica de mano izquierda.



CONSERVATORIO SUPERIOR “PADRE JAIME MOLA”

Guia metodológica para la iniciación del violín

Basado en repertorio a dos voces



Año Lectivo

2013 - 2014

Quito - Ecuador

CAPÍTULO IV

4. GUÍA METODOLÓGICA PARA EL DOCENTE.

4.1. Presentación.

La Guía metodológica es un conjunto de elementos teóricos y prácticos organizados sistemáticamente para que el docente alcance los objetivos de aprendizaje.

Este documento está propuesto para el primer año lectivo en el nivel inicial del Conservatorio Superior de Música “Padre Jaime Mola” pero es aplicable para el sistema educativo escolarizado del país. Inicia desde los rudimentos hasta la ejecución de escalas mayores en tonalidades¹⁶ de fácil ejecución para violinistas, con sus respectivas relativas menores. Esta aplicación aproxima tempranamente al conocimiento y ejecución de los principios de la armonía. Pone a disposición procedimientos para lograr la destreza de ejecutar el violín evitando el tedioso camino de la pedagogía tradicional. Esto es asociar las primeras clases con lectura musical y notas largas.

4.2. Objetivos y temporización de la Guía

4.2.1 Objetivo General

SISTEMATIZAR CON REPERTORIO A DOS VOCES LA ENSEÑANZA INICIAL DEL VIOLÍN FUNDAMENTADO EN LA ESTRUCTURA COGNITIVA DEL APRENDIZAJE DE LA LENGUA MATERNA.

4.2.2 Temporización

La Guía está diseñada en cuatro talleres, los cuales se ejecutan en los dos quimestres del año, con la frecuencia de dos clases semanales de conformidad con la Ley Orgánica de Educación Intercultural (LOEI)¹⁷

¹⁶ Las tonalidades de fácil ejecución para los estudiantes de violín son: re mayor, la mayor, sol mayor, si menor. Esto por la forma de disponer los dedos de la mano izquierda en el instrumento.

¹⁷ Reglamento LOEI Art. 146. “El año lectivo se debe desarrollar en un régimen escolar de dos quimestres en todas las instituciones educativas públicas, fiscomisionales y particulares y debe



	NOMBRE	No. SEMANAS	No. HORAS	PERIODO
Taller I	Rudimentos Generales	4	8	Septiembre- Octubre
Taller II	Desarrollo de Mano Derecha	8	16	Octubre -Noviembre
Taller III	Desarrollo de Mano Izquierda	8	16	Diciembre- Enero
Taller IV	Repertorio y Funciones Tonales	18	32	Febrero - Junio

El aprendizaje significativo fundamenta esta propuesta. Si debemos señalar métodos, estos se exponen desde varios puntos de vista. Desde el punto de vista del alumno es: **método activo**, pues el maestro es un guía para que el alumno encuentre el conocimiento y la destreza correspondiente en el instrumento musical; desde el punto de vista de la concretización de la enseñanza es **el método intuitivo**, porque el aprendizaje se obtiene por los sentidos (vista, oído, tacto) con el constante auxilio del o los objetos tratados en clase. Contrastando con el dogma encontramos elementos heurísticos, porque el alumno va a ser guiado a la resolución de sus dificultades motrices y auditivas. Las clases son personalizadas, es decir individuales, esto permitirá que el alumno avance a su propio ritmo e independencia. El docente no descuidará generar las habilidades sociales ya que la música es un fenómeno grupal por lo tanto se incluye repertorio para ser ejecutado por alumno y profesor.

Por los principios filosóficos, psicológicos y sociológicos que sustentan los capítulos precedentes la Guía se enmarca en el método de la lengua materna, esto debido a que los primeros elementos musicales se refieren a patrones

tener una duración mínima de doscientos (200) días de asistencia obligatoria (...). Las clases son de cuarenta y cinco minutos de conformidad al rango de la hora pedagógica (Art. 149, Ibídem).



rítmicos binarios¹⁸. Este sistema de enseñanza fue diseñado por el Dr. Shinichi Suzuki, el cual legó un disco de audio con 17 temas universales. La audición continua de estas melodías, servirá para generar una estructura cognitiva en el estudiante como bases previas. Paralelamente a esta Guía hemos generado el material de audio de los temas a interpretarse como aplicación de lo memorizado.

La novedad de este trabajo académico es además de aplicar patrones del lenguaje hablado en la iniciación del violinista. Presentamos una secuencia por la cual el neófito se familiariza tempranamente con elementos armónicos, expuestos en función de la doble cuerda y/o melodías con acompañamiento.

El Taller I se refiere a los “**Rudimentos Generales**”, conocimiento de las partes del violín y arco, posición para tocar; manera correcta de tomar el arco y el violín. El objetivo de este taller es dar a conocer las partes del violín, arco y su funcionalidad y mediante adaptación orgánica con el cuerpo del estudiante. Se prevé la iniciación la primera semana de septiembre de cada año lectivo

El Taller II denominado “**Desarrollo de la mano derecha**” aborda los ejercicios en cuerdas libres en arco *detaché*, a diferencia de los métodos comunes exponemos ésta propuesta en base a patrones o palabras similares al lenguaje humano. Incluye el conocimiento y práctica del arco *legato* o notas ligadas, cambios de cuerda e introducción al arco *staccato*. Se ejercita los compases binarios y ternarios y dobles cuerdas en posición abierta o libre, es decir sin ubicación de dedos. Tiene como objetivo general desarrollar destrezas de manejo de arco y producción sonora mediante la aplicación de patrones rítmicos silábicos del lenguaje hablado. Su inicio está previsto para la primera semana de octubre a noviembre.

El Taller III corresponde al “**Desarrollo de la mano izquierda**”, aborda la ubicación de los dedos. El objetivo general es desarrollar el mecanismo de mano izquierda y discriminación auditiva aplicando elementos básicos de melodía y

¹⁸Se considera binario aquellos compases que están en función de dos tiempos. El compás de cuatro tiempos es una extensión de este concepto. Ejemplos compases de 2/2, 4/4. El ser humano lleva en su fisiología y psicología el principio binario, cimentado en la dualidad de las cosas.



armonía. Se induce el conocimiento de la escala (ocho sonidos) a partir del tetracordo (cuatro sonidos). Además de las destrezas motrices propias del manejo de la mano izquierda que ubica los dedos en la *trastiera* o diapasón, contiene también melodías con acompañamiento que son la parte lúdica de este proceso. La iniciación de este taller está propuesto para la primera semana de diciembre hasta la última de enero.

El Taller IV denominado “**Repertorio y funciones tonales**”, se propone escalas con acompañamiento de cuerda libre y ejecución en patrones o variaciones rítmicas. Está diseñada para el desarrollo del oído interno, tanto melódico como armónico. Por tal motivo también se ha introducido intervalos y cromatismo. El objetivo general es fortalecer y generar nuevas destrezas de audición y motricidad mediante la interpretación a dos voces de escalas y sus funciones tonales.

Contiene la explicación de los principales grados armónicos de la tonalidad, lo que afirma el desarrollo auditivo musical del estudiante y lo prepara para ejecutar paralelamente obras de nivel similar a lo aprendido. El inicio del taller está planificado para la tercera semana de febrero a la cuarta del mes de junio.

Algunos ejercicios del presente trabajo han sido adaptados por el autor, aquellos que están expuestos de otros pedagogos tienen referencia de autoría.

Esta Guía no es una propuesta absoluta ni excluyente, los docentes estarán siempre pendientes de sus cualidades creativas, entornos en los cuales se desenvuelve el estudiante -música de moda- así como demás textos y estudios técnicos útiles, los cuales enriquecerán las ideas desarrolladas y presentadas en este trabajo. Es recomendable la aguda observación y detalle de los aspectos motrices, mentales y emocionales del estudiante y no considerar que es un adulto en miniatura, sino una criatura con potenciales dones naturales expuestos ampliamente en el pensamiento de Comenio, cuyo Decálogo didáctico es altamente recomendable aplicar en la ejecución de esta Guía.



4.3. Taller I: Rudimentos Generales

4.3.1. Introducción.

Comprende la iniciación a la enseñanza del estudio del violín, el encuentro entre los elementos; profesor, alumno, instrumento. Expone el conocimiento del violín como un todo y la forma de estructuración de cada una de sus partes. Esta demostración debe ser intuitiva, analítica y sintética, así también el conocimiento del arco. A continuación se enseña la toma del arco y del violín. Este primer contacto debe ser expuesto con naturalidad, de tal manera que se evite tempranamente crear tensiones nerviosas y/o musculares en el nuevo violinista.

El tiempo de este taller es de ocho horas pedagógicas distribuidas en dos semanas aplicando con la frecuencia de dos clases personalizadas por semana. La fecha de iniciación está en la primera semana de septiembre. Entre los requisitos previos tenemos:

- ✓ El alumno debe haber escuchado las grabaciones de audio de Suzuki volumen 1 y repertorio a dos voces. Este material de estudio debe ser entregado al momento de matricularse.
- ✓ En lo posible el instrumento debería ser revisado por un especialista. Así el profesor determinará si los problemas de sonoridad dependen del instrumento o del alumno.
- ✓ No es necesario que tenga conocimientos previos del lenguaje musical; pero es recomendable iniciar el aprendizaje de la lectura musical.

4.3.2. Objetivo

CONOCER LAS PARTES DEL VIOLÍN, ARCO Y SU FUNCIONALIDAD SONORA MEDIANTE ADAPTACIÓN ORGÁNICA CON EL CUERPO DEL ESTUDIANTE.

4.3.3. Contenidos.



4.3.3.1. Definición del violín.

Es un instrumento de madera de pino y arce de cuatro cuerdas correspondiente a la familia de cuerda frotada.

4.3.3.2. Partes del violín

1. Cabeza o caracol. Parte superior en la cual está el clavijero, su acabado simula una espiral en forma de caracol.

2. Clavijas. Piezas para la ubicación y afinación de las cuerdas

3. Cejilla. Pieza de ébano próxima al extremo del diapasón en ella se ubican las cuerdas en dirección al clavijero.

4. Mango. Llamado también brazo, es la parte que se encaja en la caja tiene una inclinación reglamentada, sobre el está el diapasón para ubicación de la mano izquierda.

5. Diapasón. Pieza de ébano de unos 27 centímetros que se pega al mango y sirve para la ubicación de los sonidos musicales o notas.

6. Tapa superior. Parte delantera del instrumento es de pino abeto.

7. Aros. Es la parte lateral o costados de la caja armónica.

8. Efes. También llamadas eses de resonancia permiten que la vibración interior de la caja salga hacia el aire exterior

9. Pieza de madera de arce sobre la cual se ubican las cuatro cuerdas.

10. Cordal. Llamado también tira cuerdas, pieza en la que se ubica el nacimiento de las cuerdas. Ellas son mi, la, re, sol.

11. Filetes. Incrustación decorativa de ébano, tiene un fin estético y protege de una rotura las tapas del instrumento.

12. Botón. Pieza de ébano fijado en el taco inferior, sirve de soporte al cordal por medio de un lazo metálico o sintético.

13. Cuerdas. Son cuatro afinadas en intervalo de quintas: mi, la, re, sol.

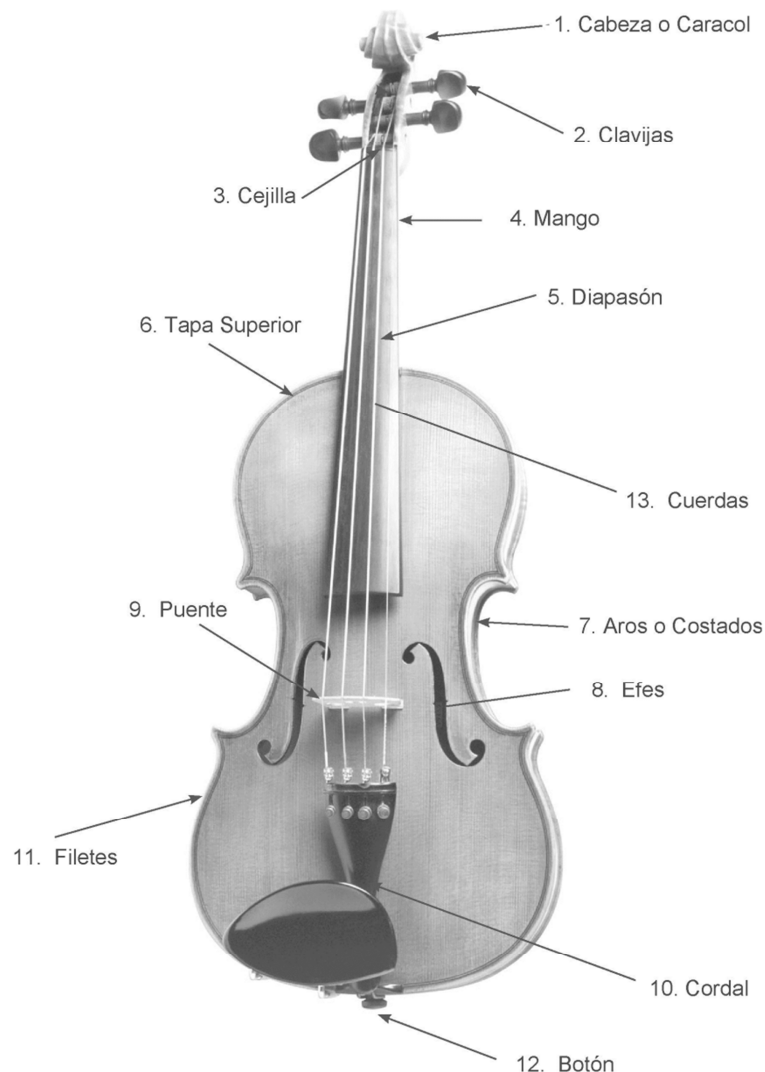


Ilustración 11

4.3.3.3. Definición de arco.

Es una vara de madera especial llamada pernambuco, tiene crines o cerdas las cuales producen la sonoridad por contacto horizontal con la cuerda. Tiene cualidades de vibración y rebote para efectos especiales en la interpretación, su peso aproximado es 60 gramos.

4.3.3.4. Partes del arco

- ✓ Vara o baqueta¹⁹. Pieza de madera arqueada de unos 74 centímetros con características de rigidez y flexibilidad reguladas.
- ✓ Talón. Parte inferior asociada a la pieza de ébano que inserta las cerdas.
- ✓ Punta. Parte superior que contiene una entalladura hundida en la que se fija el otro extremo de la cerda.
- ✓ Tornillo. Pieza que sirve para tender y aflojar las cerdas.
- ✓ Cerdas. Crines de caballo tratadas ubicadas en paralelo a la baqueta, van de 120 a 150 por arco.

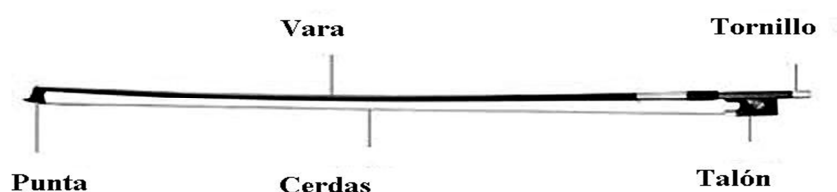


Ilustración 12

- ✓ Pez. Llamada también colofonia o goma pez, es resina vegetal necesaria para que la cerda tenga contacto y sonoridad con las cuerdas.

4.3.3.5. Toma de arco con la mano derecha.

Tomar el arco es de suma importancia y se debe vigilar cada detalle de la mano derecha.

- ✓ El anillo formado por el dedo medio y el pulgar. Posición redonda de la mano.

¹⁹ También se conoce como leño o “legno” en italiano.

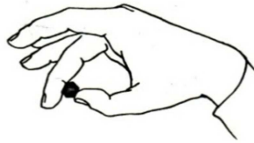


Ilustración 13:. Tomado del Método de A. Gregorián

- ✓ Colocación del pulgar en la esquina del talón y la vara

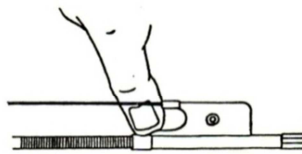


Ilustración 14: Tomado del Método de A. Gregorián

- ✓ Colocación de los dedos en relación al talón sin el pulgar.

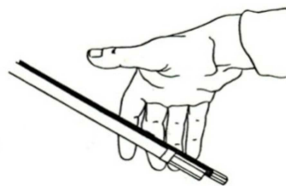


Ilustración 15: Tomado del Metodo Gregorian

Tomado del Método de A. Gregorián

- ✓ Ubicación del pulgar frente al dedo medio y su relación con los demás dedos

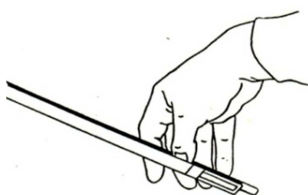


Ilustración 16: Tomado del Método de A. Gregorián

- ✓ Toma de arco vista de frente. Contacto flexible de los dedos y la vara

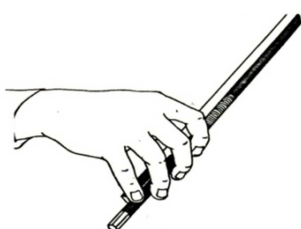


Ilustración 17: Tomado del Método de A. Gregorián

4.3.3.6. *Toma del violín.*

El violín debe ubicarse en forma horizontal entre la clavícula (a nivel del mentón izquierdo) y el pulgar. Es una responsabilidad compartida entre estos dos puntos.



Ilustración 18: Tomado del Método de A. Gregorián

El pulgar debe ser suave y flexible, no debe producir tensión en la mano y brazo. Su segunda articulación debe estar en permanente contacto con el mango o cuello del violín. La muñeca y el antebrazo deben mantener una línea recta.

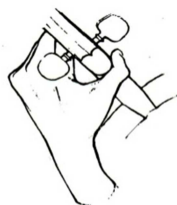


Ilustración 19: Tomado del Método de A. Gregorián

4.3.3.7. Posición corporal.

La posición para ejecutar el violín es de pie. Con los talones separados más o menos a nivel vertical de cada hombro. Esta posición permite un equilibrio y balanceo pendular estable durante la clase. Las niñas tienden a tocar con los pies juntos, lo que es un elemento de tensión.

Se recomienda adelantar ligeramente el pie izquierdo y tener una visión horizontal hacia el atril.

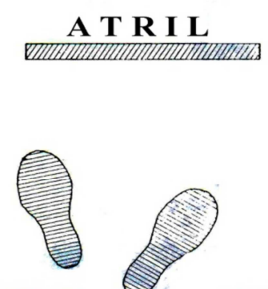


Ilustración 20. Tomado del Método de A. Tonini

4.3.4. Actividades de aplicación

4.3.4.1. Rudimentos generales

- ✓ Identificar las partes del violín indicando el material que está hecho y su función acústica



- ✓ Mostrar las partes del arco y su correspondencia con el brazo y mano derecha.
- ✓ Comentar y reflexionar con el alumno sobre las formas y cualidades del violín y arco.
- ✓ Realizar gimnasia básica de tensión y relajamiento para los brazos, sin el instrumento y arco para descubrir el estado ideal para tocar el instrumento.

4.3.4.2. Toma de violín, arco y posición corporal.

- ✓ Explicar y ejecutar con el alumno la toma de arco descrita en el contenido del texto. Cuidar la redondez del anillo formado por los dedos pulgares y medio derechos, evitando todo tipo de tensión. Ejercitar varias veces estimulando los aciertos del estudiante de acuerdo con las ilustraciones 3, 4, 5, 6, 7.
- ✓ Explicar la toma del violín, y realizar el ejercicio con el alumno. Primeramente el profesor colocará el instrumento entre el cuello y mentón del alumno de manera vertical (el caracol apuntando al piso). Al alumno cogerá en forma relajada el instrumento sintiendo el contacto con su piel. Luego el profesor liberará su peso (violín) y el estudiante mantendrá la posición, su cabeza puede inclinarse ligeramente hacia delante. Después de varias repeticiones el alumno será quién ubique el instrumento en su mentón y luego girará a la izquierda esta vez en posición horizontal (Ilustración 8). El pulgar de la mano izquierda luego adopta la posición en el mango del instrumento de acuerdo a la ilustración 9.
- ✓ En caso que el alumno tenga una posición demasiado baja del violín, el profesor pedirá que suba el codo izquierdo (movimiento vertical). Enfocado así, será más llevadero el liviano peso del instrumento.
- ✓ Realizar la posición de tocar el violín erguida con los pies separados aproximadamente treinta centímetros. Hacerlo también con pies juntos para que el alumno descubra la mejor ubicación de los pies en relación con la estabilidad de su cuerpo.



- ✓ Ayudar a que el alumno encuentre su mejor distancia frente al atril; no demasiado cerca ni lejos para no dificultar la posterior lectura. Evitar que la cercanía haga que la voluta o caracol descansa en el atril.
- ✓ Estimular continuamente los logros del estudiante.
- ✓ Inculcar en el estudiante el hábito de cuidar y mantener en perfecto el estado el violín y partituras.
- ✓ Realizar al final un resumen de lo enseñado en cada clase.
- ✓ En un nuevo encuentro con el estudiante el profesor hará una retroalimentación de la clase, y asignará la tarea para la siguiente.
- ✓ El profesor motivará a los estudiantes la asistencia a conciertos y recitales de música clásica y de otros géneros. Solicitará que emita sus criterios y demás conclusiones.
- ✓ El profesor motivará y generará inquietudes para que el estudiante interroge y/o busque respuestas sobre lo aprendido dentro y/o fuera de la clase.
- ✓ Se motivará en el discípulo el respeto por la institución, los deberes, el trato con los compañeros. Así como la limpieza de su humanidad y sus sentimientos.
- ✓ Todos los estudiantes serán motivados a respetar y apreciar distintos géneros musicales, las ideas de los compositores, las indicaciones de las partituras, las correcciones del profesor, etc.
- ✓ Se solicitará que el alumno escuche a diario el CD de audio Suzuki Vol. 1. Se entregará el audio CD de repertorio a dos voces si aún no lo tiene.

4.3.5. Materiales y recursos.

- ✓ Violín, arco, atril, texto del estudiante. CDs de audio Suzuki y repertorio a dos voces, volumen I.



4.3.6. Evaluación

De conformidad con la normativa institucional.

4.4. Taller II: Desarrollo de la mano derecha

4.4.1. Introducción.

Este taller está diseñado para generar destrezas en el brazo derecho. Contenidos y aplicaciones están sistematizadas para ir de lo simple a lo complejo.

La producción de sonido es una tarea ineludible del arco, y su arte es el aspecto cualitativo del violinista. Esto porque la audiencia juzga lo que se oye aunque no vea el intérprete. Es altamente recomendable detallar al educando todos los aspectos del arqueo: conducción horizontal, relación de presión, velocidad y punto de contacto.. Aspectos de ligaduras, combinaciones y efectos de arco llamados *detaché*, *legato* y *staccato* deben volverse de ejecución natural similar a la pronunciación de palabras. No basta recomendar la repetición mecánica de los ejercicios sino progresivamente convertirlos en aspectos subconscientes de tal manera que se conviertan en una segunda naturaleza propia.

El tiempo de aplicación de este taller es de dieciséis horas pedagógicas distribuidas en ocho semanas -dos meses-. Se propone la fecha de inicio en la primera semana de octubre hasta la última de noviembre. Como requisito previo indicamos escuchar los discos de audio de Suzuki vol. uno y repertorio a dos voces.

4.4.2 Objetivo general

DESARROLLAR DESTREZAS DE MANEJO DE ARCO Y SONORIDAD MEDIANTE LA APLICACIÓN DE PATRONES RÍTMICOS SILÁBICOS DEL LENGUAJE HABLADO

4.4.3 Contenidos.

4.4.3.1. *Sobre el manejo de arco.*

El arco debe conducirse en contacto con la cuerda de manera horizontal manteniendo una dirección paralela al puente. Es decir formando una cruz con la horizontal de las cuerdas.

El cambio de cuerda es un cambio de plano que involucra al codo. Se debe mantener una geometría armoniosa en los distintos planos de las cuerdas y partes del arco, como son: Talón, medio y punta.

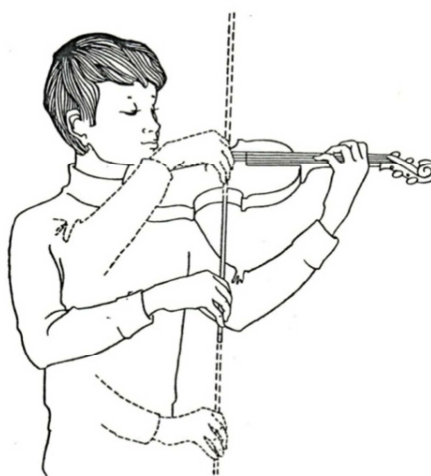


Ilustración 21. Tomado del Método de A. Gregorián

4.4.3.2. Producción de sonido.

El movimiento básico de tirar ó halar es el arco hacia abajo y empujares arco arriba. Estos movimientos realizados en la que el arco cambia de dirección en cada nota se denominan *detaché*.²⁰

- ✓ Se involucran tres aspectos para obtener la calidad sonora: Presión, velocidad y punto de contacto.
- ✓ Presión es el peso natural de la mano en descanso -relajada- sobre el arco y este sobre la cuerda.

²⁰ Se refiere a una nota sostenida y conectada sin cortes o pausas, una por arco. Variantes de esta arcada son el portato y el collé.

- ✓ Velocidad es la rapidez con que el arco se desliza sobre la cuerda. La relación presión y velocidad es: a mayor presión de arco menor velocidad y a menor presión más velocidad.
- ✓ Punto de contacto es el lugar óptimo en el que se encuentran arco y cuerda; esto es entre el puente y el diapasón. El contacto arco cuerda cerca del diapasón trae como resultado un sonido suave y dulce “*sullatrastiera*”. El caso contrario, cerca del puente obtenemos sonoridad metálica “*sul ponticello*”

4.4.3.3. Ejercicios en cuerdas libres.

Las notas largas no atraen al alumno. La producción de sonido se hará con patrones rítmicos de acuerdo a los movimientos siguientes:

Halar (Tirar) = Arco abajo ▮; Empujar = Arco arriba. ▽

No se utilizará toda la longitud de arco solamente la parte indicada.



Ilustración 22



Ilustración 23

4.4.3.4. Patrones rítmicos.

Son un “Conjunto de elementos que forman una unidad diferenciada y que se repiten a lo largo del tiempo, por lo que pueden tomarse como modelo o punto de referencia” (Farlex, 2014)

Variación A



Variación B



Variación C



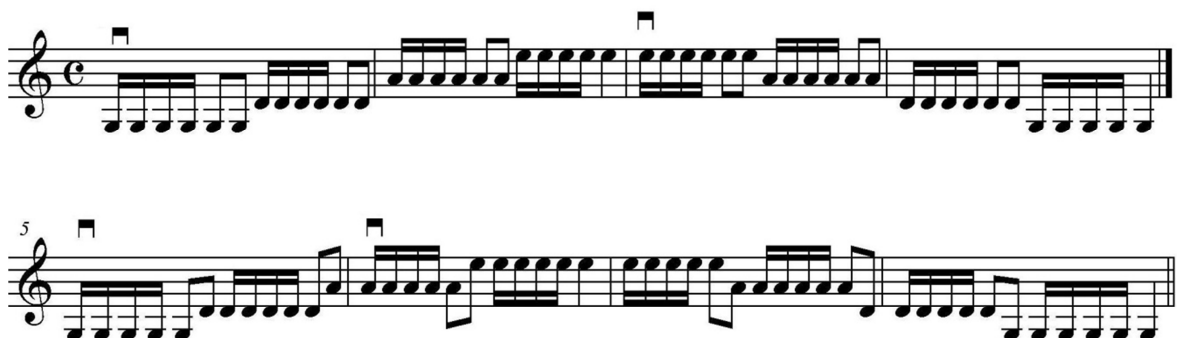
Variación D



4.4.3.5. Cambio de cuerda.

El cambio de cuerda además de convertirse en hábito mecánico de pasar el arco de una cuerda a otra debe ser un elemento de que sirva para la interpretación, por lo tanto debe cuidarse que sea con estados de relajación de brazo y mano derecha. La muñeca debe ser un ente transmisor de los movimientos impulsados por el brazo y antebrazo, su estado pasivo de descanso no debe confundirse con debilidad.

VAR: A



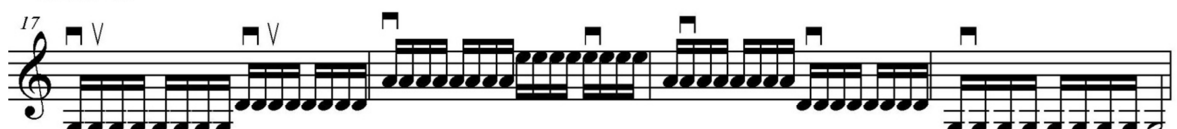
VAR: B



VAR: C



VAR: D



4.4.3.6. El cambio de cuerdas en diversos compases.

El compás es una estructura rítmica regular de una pieza o fragmento. La alternancia de sus tiempos fuerte-débil permite la siguiente clasificación:

COMPASES

BINARIOS	TERNARIOS	CUATERNARIOS
$2/2$;	$3/2$;	$4/2$;
$2/4$;	$3/4$;	$4/4$;
$6/8$	$9/8$	$12/8$

Ejercicio 1

Contar 1 2 3 4

L. Auer



Cuente siempre en voz alta...1...2...3...4



Ejercicio 2

L. Auer



REPERTORIO APLICADO DE CAMBIO DE CUERDAS EN COMPAS BINARIO

Jingle Bells

Allegro

Tradicional

Alumno

Profesor

Ejercicio 3

Contar 1 2 3 & (1 & 2 3)

L. Auer



Ejercicio 4

Contar 1 2 3 & (1 & 2 3)

L. Auer



4.4.3.7. *Ligados.*

Es la ejecución ininterrumpida de dos o más notas en un mismo arco. Se simboliza con una línea arqueada sobre las notas a ligarse. En términos musicales es de común la palabra italiana *legato*.

Preparación para el ejercicio siguiente:



Ejercicio 5

Gregorian



Ejercicio 6

Contar 1 2 3 4

L. Auer



REPERTORIO PARA COMBINACIÓN DE NOTAS SUeltas Y LIGADAS.

Evening Promenade

En tiempo moderado

L. Auer

Alumno

Profesor



Ejercicio 7

L. Auer



Ejercicio 8

L. Auer



4.4.3.8. Preparación para el arco staccato.

La palabra Italiana *staccato*²¹ denomina la ejecución de dos o más notas por arco separadas por un pequeño corte. El arco no cambia de dirección y se mantiene en la cuerda.

²¹ Arco staccato significa desconectado, destacar. Es una serie de dos o más notas por arco, separadas por pequeñas pausas, el arco permanece en la cuerda en la misma dirección.

Ejercicio 9



4.4.3.9. Dobles cuerdas libres (bicordes)

La ejecución de dos cuerdas libres o abiertas en forma simultánea permite familiarizar al alumno con el intervalo armónico²² de quinta, sobre el cual se afina el violín.

Ejercicio 10



²² Ejecución simultánea de dos notas

REPERTORIO CON APLICACIÓN DE DOBLES CUERDAS

La Primavera

Vivace

A. Vivaldi

Alumno

Profesor

f
p

f
p

p

FIN



Ejercicio 11

L. Auer

V

5



Ejercicio 12

P. Bytowetski



Pequeña Tarantella

L. Auer

Tiempo Vivo

Alumno

Profesor

mf



4.4.4. Actividades de aplicación.

4.4.4.1. Manejo de arco y producción de sonidos

- ✓ Realizar ejercicios giratorios pausados con ambos brazos, el alumno debe sentir libre sus articulaciones de brazo, antebrazo y mano.



- ✓ El profesor levantará con sus manos el peso del brazo derecho del alumno, luego abandona, el brazo debe caer en dirección vertical. Caso contrario insistir varias veces por clase si es necesario.
- ✓ En el punto de contacto el profesor conduce la mano y brazo derechos del alumno para evitar tensión y transmitir un sentimiento de seguridad. Se iniciará en la segunda cuerda (la).
- ✓ Halar y empujar el arco en un comienzo utilizar la parte señalada en la ilustración 12, conduciéndolo paralelamente al puente. Ejercitar varias veces por clase.
- ✓ Al ejercitar el paso de arco se cuidará el movimiento horizontal y prestar atención a la vibración de las cuerdas que se transmiten a la caja armónica.
- ✓ Cuidar en todo momento la producción de un sonido hermoso esto deberá constituirse en un hábito. De ninguna manera permitir silbidos, chillidos, rascadura, a pretexto que es principiante.
- ✓ El alumno imaginará que con su mano derecha traza una línea invisible perpendicular a la cuerda. Esto afianzará la conducción del arco y el profesor vigilará la formación geométrica de un ángulo recto, cuerdas-arco

4.4.4.2. Ejercicios en cuerdas libres y patrones rítmicos.

- ✓ Conducir el arco del estudiante simulando las sílabas corro, separando por un pequeño silencio según ilustración 13.
- ✓ Estimular la creatividad del niño proponiendo reemplazar la palabra corro por otras similares de igual acentuación. Por ejemplo: mesa, pepe,²³ hola.

²³ Proponer un nombre de dos sílabas con acento en la primera; puede incluir el suyo propio, de su padre, mascota, etc.



- ✓ Explicar la relación de las palabras con el lenguaje hablado según las variaciones A, B, C y D.
- ✓ Ejecutar en segunda cuerda las variaciones rítmicas A, B, C y D. Cuidar la claridad en la emisión del sonido y articulación (pronunciación). Lo que está en corcheas debe ser con arco corto.
- ✓ Probar con la imaginación del alumno a utilizar otras palabras para las variaciones rítmicas. Por ejemplo en lugar de *rapidito corro* se puede decir, corre que te pincho, etc.
- ✓ Ejercitar los patrones o variaciones rítmicas desde el comienzo en cada clase con atención a la articulación y calidad de sonido de acuerdo a los tres aspectos: velocidad, presión y punto de contacto.
- ✓ Observar la actitud del alumno y al detectar un signo de cansancio detener el ejercicio.
- ✓ Para comprobar el dominio de la variación rítmica, realizará preguntas que deben ser contestadas por el niño, sin dejar de tocar la variación. Las preguntas pueden ser: ¿Cuál es tu fecha de nacimiento?, ¿A donde vas de vacaciones?, ¿Que te gusta de tu escuela?, etc.
- ✓ Las variaciones rítmicas deben ejecutarse al comienzo en la segunda y la tercera (la y re) cuerdas y luego en las restantes (sol y mi). Deberán ejercitarse hasta la automatización.

4.4.4.3. Ejercicios para cambio de cuerdas libres.

- ✓ Ejercitar los patrones rítmicos (A, B, C, D) entre las cuerdas centrales, realícese varias ejecuciones en la y luego cambiar a re.
- ✓ Posteriormente ejecutar el cambio entre segunda y primera cuerda :
Cuerdas la y mi
- ✓ Efectuar el ejercicio precedente entre las cuerdas tercera y cuarta:
Cuerdas re y sol



- ✓ Realizar los ejercicios siguiendo la secuencia descrita empezando en cuerda sol, re la, mi.
- ✓ El cambio de cuerda debe realizarse con suavidad observando los funcionalismos de codo, muñeca y dedos, de manera especial poner atención al pulgar. Esto no debe crisparse ni estirarse demasiado.
- ✓ Realizar los ejercicios No. 1 y 2 en tiempo moderado con sonido claro, sin rascaduras y una constante muñeca suave.
- ✓ Acompañar al estudiante la canción “*Jingle bells*”. Haga énfasis en la necesidad de transmitir una idea, sensación de disfrute de ésta pieza universalmente conocida.
- ✓ Realizar los ejercicios No. 4 y 5 que aplican figuras combinadas de patrones rítmicos conocidos, no descuidar los acentos y seguir los arcos arriba y abajo escrito. Mantener siempre sonido lleno y redondo.

4.4.4.4. *Ligaduras.*

- ✓ Ejercitar en la segunda cuerda realizando dos separaciones de arco sin levantar de la cuerda y realizar los ejercicios preparatorios de Radionov.
- ✓ Realizar los ejercicios No.5 y 6, revisar que el codo derecho no se pege al cuerpo ni se separe mucho. El codo izquierdo de igual manera.
- ✓ Acompañar al estudiante la interpretación de la canción “*Evening promenade*”, por la que aplica la combinación de arcos sueltos y ligados.
- ✓ Practicar en tiempo moderado la combinación de arcos sueltos con ligados aplicados en figuras más ágiles como corcheas y semicorcheas. Poner atención a los acentos escritos en los ejercicios No. 7 y 8.
- ✓ Ejercitar el arco staccato según el ejercicio No.9. La separación de notas debe ser clara y el arco no debe separarse de la cuerda.



- ✓ En cada clase ejecutar los ejercicios anteriores como retroalimentación, deteniéndose en destrezas que necesiten reforzamiento.

- ✓ Contar en voz alta los tiempos del compás, subdividir de ser necesario.

4.4.4.5. Dobles cuerdas libres.

- ✓ El arco debe ubicarse simultáneamente en las dos cuerdas y los dos sonidos deben escucharse desde el arranque del arco.
- ✓ A lo largo del paso de arco debe mantenerse siempre la sonoridad igual de las dos notas y no sobresalir ninguna de ellas.
- ✓ Los cambios de cuerdas no deben acentuarse y realizarse con flexibilidad. Poner atención al movimiento horizontal de arco y la vibración de las cuerdas que se extienden hacia el resto de la caja armónica y cuerpo del violinista.
- ✓ Ejecutar el ejercicio No. 10 con sus variaciones A, B, C, D. Deteniéndose en cada variación hasta obtener la realización correcta.
- ✓ Acompañar al estudiante el repertorio de aplicación, *“La Primavera”* de Vivaldi. Hacer notar la característica de la música como elemento vivo representando la estación primaveral y la motivación de tocar una canción universal.
- ✓ Ejecutar los ejercicios No. 11 y 12 aplicando cambios de cuerda, doble cuerdas, ligaduras, notas más ligeras como negras y corcheas en ligaduras más complejas. Observar con detenimiento el pulso rítmico. Aplicar estrategias antes indicadas.
- ✓ Acompañar la interpretación del repertorio de aplicación *“Pequeña Tarantella”*, que al igual que las canciones anteriores el alumno ya conoce por escuchar el disco de audio. Poner atención a los detalles de la estructura violinística de esta pieza musical ya que contiene todos los elementos anteriores como realización melódica.



- ✓ El profesor estimulará los logros del estudiante y reforzará los aspectos menos logrados.
- ✓ En cada clase el profesor hará una retroalimentación de la clase, y asignará la tarea para la siguiente.
- ✓ El profesor motivará a los estudiantes la asistencia a conciertos y recitales de música clásica y de otros géneros. Solicitará que emita sus criterios y demás conclusiones.
- ✓ El profesor motivará y generará inquietudes para que el estudiante interrogué y/o busque respuestas sobre lo aprendido dentro y fuera de la clase.
- ✓ Se motivará en el discípulo el respeto por la institución, los deberes, el trato con los compañeros, el cuidado del violín y partituras. Así como la limpieza de su humanidad y sus sentimientos.
- ✓ Todos los estudiantes serán motivados a respetar y apreciar distintos géneros musicales, las ideas de los compositores, las indicaciones de las partituras, las correcciones del profesor, etc.

4.4.5. Materiales y recursos.

- ✓ Violín, arco, atril, texto del estudiante.
- ✓ CD de audio Suzuki Volumen I.

4.4.6. Evaluación.

De conformidad con la normativa institucional



4.5. Taller III: Desarrollo de mano izquierda.

4.5.1. Introducción.

Este taller comprende la generación de la destreza motora de ubicar los dedos en el diapason. A la par esto requiere la parte psicológica²⁴ que corresponde al oído interno o memoria auditiva que comienza a gestarse desde el momento que empezó el primer taller.

A diferencia de los talleres anteriores en donde la afinación está establecida por el instrumento, que es tarea del profesor afinar el violín antes de clase. Es ahora el discípulo quién descubre, construye, de manera activa y lúdica su nuevo mundo sonoro. Lo hace a partir de variaciones melódicas con ritmos ya conocidos. Los dedos de la mano izquierda se estructurarán por tonos y semitonos, esto se relaciona con lo escuchado previamente y corresponde al oído melódico. Los contenidos también proponen melodías en dobles cuerdas pero no abiertas (libres) sino con aplicación de un dedo, lo que es suficiente para generar intervalos armónicos.

La propuesta para iniciar este taller es la primera semana de diciembre hasta la última de enero del siguiente año calendario. Se desglosa en dos clases semanales de cuarenta y cinco minutos; en ocho semanas lo que suma un total de dieciséis horas clase.

Como prerequisite es necesario haber cumplido con los talleres anteriores.

4.5.2. *Objetivo general*

DESARROLLAR EL MECANISMO DE MANO IZQUIERDA Y DISCRIMINAR AUDITIVAMENTE LOS ELEMENTOS BÁSICOS DE MELODÍA Y ARMONÍA.

4.5.3. Contenidos.

²⁴ Se refiere a la estructuración de una memoria auditiva generada por escuchar diariamente los discos de audio preparados para esta guía, por lo cual el alumno está familiarizado con las melodías y timbres que va a ejecutar.

4.5.3.1. Ubicación de los dedos de la mano izquierda

“La cuerda vibra libremente entre el puente y la ceja. Apoyando sobre la cuerda un dedo y haciendo una presión relativa, se crea una ceja artificial. El sonido es más agudo cuanto más corta es la distancia entre la ceja artificial (dedo) y el puente.” (Tonini, 1956, pág. 56)

Es la segunda cuerda en la que se colocará los dedos izquierdos. La numeración de los dedos es la siguiente:

1= Índice; 2= Medio; 3= Anular; 4= Meñique.

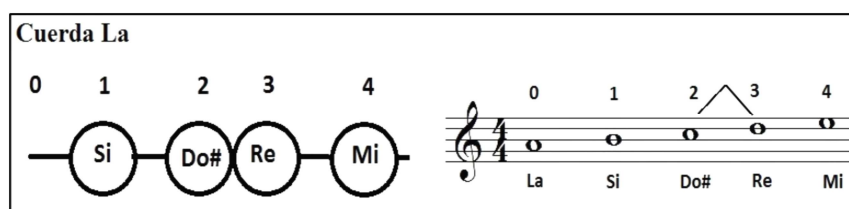


Ilustración 24

La parte izquierda del gráfico de la ilustración 14 muestra en forma de círculos, las yemas de los dedos. Se debe observar que para el primer dedo existe una distancia antes y después, esto equivale un tono; del segundo a tercer dedo está un semitono ó dedos juntos; para el tercero y cuarto la distancia es un tono.

Ejercicio 13



El ejercicio 13 muestra la ejecución sonora hasta el tercer dedo. El cuarto dedo tiene un tratamiento especial en los principiantes. Se ubicará en posteriores lecciones para no afectar la reciente formación de la mano.

4.5.3.2. Aplicación de las variaciones rítmicas. A, B, C, D

Es de gran importancia recurrir a la memoria del estudiante, que ya conoce los patrones rítmicos por haberlos realizado multiplicidad de veces en cuerda libre. Por lo tanto debe tocarse la ubicación de los dedos izquierdos según ejercicio 13, aplicando las variaciones indicadas. Tanto en segunda como en las adyacentes.

El ejercicio 14 indica la preparación para la secuencia ascendente de la variación. Esto es ubicando los dedos mudos, 1, 2, y 3. Aquí la ejemplificación del ejercicio en la cuerda la y re, lo que es preparación para la primera lección del método Suzuki Volumen 1.

Ejercicio 14



Los ejercicios siguientes (No. 14 y 15), aplican la variación A, los dedos van en sentido ascendente y descendente. El ejercicio 16 muestra la parte correspondiente de la digitación en primera cuerda.

Ejercicio 15



Ejercicio 16



4.5.3.3. Lección No.1 del método Suzuki.

Variation A

S. Suzuki



Variation B



Variation C



Variation D



Detenga el arco sin presionar despues de cada nota

Estrellita

W.Mozart



4.5.3.4. Nuevos intervallos armónicos (bicordes).

Intervallo “es la distancia entre dos grados de la misma escala (entre 1-2 o entre 3-7). Se produce un intervalo armónico cuando las dos notas suenan al mismo tiempo.” (Myers, 2014). En nuestro caso sirve para afirmar el concepto cordal de la forma y posición de la mano izquierda²⁵. La temprana familiarización -dobles cuerdas libres- con estos intervallos desarrollan las destrezas del oído armónico. Ejemplo:



Ilustración 25

- ✓ Bicordes desde quinta a unísono.
- ✓ Realizar en todas las cuerdas, por pares: re y la; la y mi.

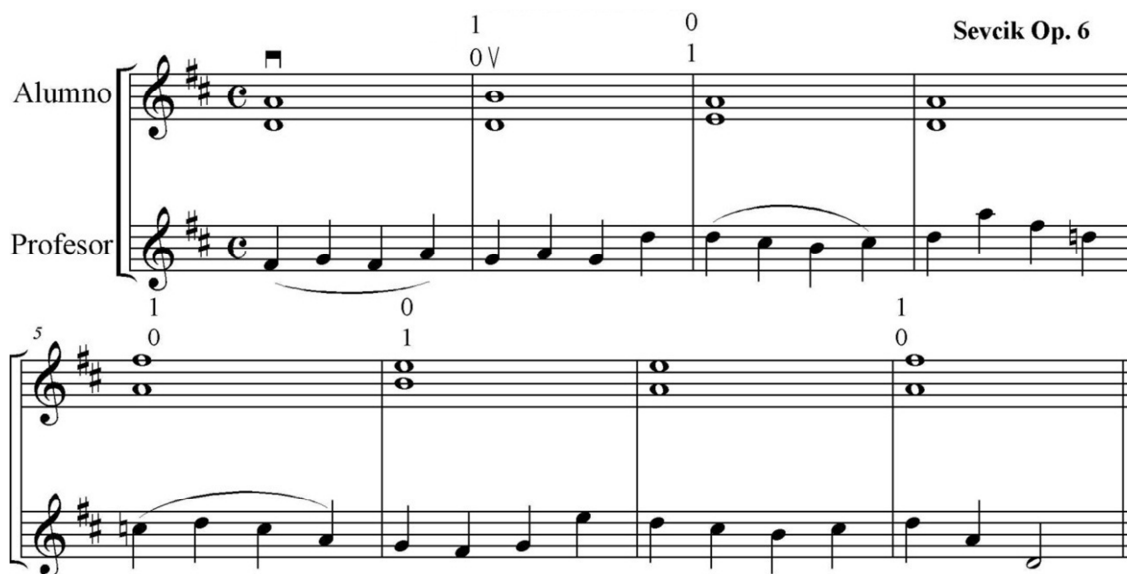
Ejercicio 17



²⁵ La ubicación de los dedos de la mano izquierda no es uno a uno aisladamente, sino en función de la tonalidad, por la cual los demás dedos permanecen sobre el diapasón como referentes para lograr una buena ubicación de la mano y correcta afinación.

BRILLA, BRILLA ESTRELLITA: FIDDLE VERSIÓN

Las melodías 5 y 6 de Sevcik son repertorio de aplicación de bicordes realizados con la ubicación del primer dedo, obteniendo así además de la quinta en posición de cuerdas abiertas; intervalos armónicos de cuartas y sextas.

MELODÍA 5

✓ Empleo de bicordes en quintas, cuartas y sextas.

MELODÍA 6**Sevcik Op. 6**

The musical score is written for two parts: Alumno (Student) and Profesor (Teacher). It is in G major (one sharp) and common time (C). The score consists of three systems of staves. The first system has four measures. The second system has four measures, with a double bar line and the word "Fine" after the third measure. The third system has four measures, with a double bar line and the instruction "Da Capo al Fine" after the third measure. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, and 4 above the notes. The Alumno part is written in a treble clef, and the Profesor part is written in a bass clef.

4.5.4. Actividades de aplicación.**4.5.4.1 Ubicación de los dedos de la mano izquierda**

- ✓ El profesor explicará la posición descrita en la ilustración 14, en los dedos de la mano izquierda. El alumno imitará la posición como si fuera un espejo. Observar la posición de los dedos centrales los cuales deben estar juntos y los dedos extremos separados.



- ✓ El alumno ubicará los dedos en la segunda cuerda según el ejercicio No. 13, con su mano izquierda producirá sonido en *pizzicato*²⁶. Luego de ensayar varias veces lo hará con arco.
- ✓ El profesor guiará el arco de ser necesario cuidando la sonoridad clara, pareja y articulada.
- ✓ Los silencios escritos en el ejercicio No.13, permiten anticipar la nota de el dedo ubicará. Por lo tanto se debe insistir en escuchar por anticipado la nota a ejecutar.
- ✓ Al menor síntoma de cansancio y/o tensión de los brazos debe suspenderse el ejercicio y luego reiniciar.

4.5.4.2 Aplicación de las variaciones rítmicas. A, B, C, D.

- ✓ El ejercicio No.14 se realizará ubicando los dedos mudos, según la indicación, luego la interpretación descendente. Los dedos como en cámara lenta contando sus números; 1, 2, 3. Posteriormente se aligera el tiempo a medida que se logra la ejecución correcta.
- ✓ Se alternará la mención del número de los dedos con las notas, estos son; la, si do#. Esto debe tornarse en un juego.

4.5.4.3 Lección 1 del Método Suzuki

- ✓ Seguidamente aplicar la nueva variación A. Realizar pausa en las comas indicadas en el ejercicio No. 15. Esta será cada vez más corta hasta eliminarla.
- ✓ El mismo procedimiento se aplicará en el ejercicio No. 16, insistir en imaginar auditivamente la nota que va a tocar, esto desarrolla la discriminación auditiva.
- ✓ Alternar variaciones rítmicas; A, B, C, D, en los ejercicios No. 14 a 16.

²⁶ Pizzicato: Pellizcar la cuerda



- ✓ Ejecutar íntegramente la lección 1 variación A. Aplicar a continuación las variaciones B, C, D y Tema “*Estrellita*” de Mozart.
- ✓ Se contará los tiempos del compás 1,2,3,4,
- ✓ Profesor y alumno ejecutaran las variaciones. No debe haber diferencia de afinación en caso de haberla se corregirá de inmediato. En sectores de la melodía el profesor puede tocar en octava abajo o arriba para guiar la afinación del alumno
- ✓ Vigilar en cada ensayo la articulación de la melodía, esto corresponde al brazo derecho, al producirse las pausas el arco no debe separarse de la cuerda.
- ✓ Utilizar el arco desde el tercio central hacia abajo, los niños tienden a utilizar solamente la punta.
- ✓ Aplicar a la melodía del tema *estrellita*, la siguiente letra. Esta se cantará antes de la ejecución instrumental: “Estrellita brilla ya, quiero verte cintilar, en el cielo sobre el mar, un diamante de verdad, estrellita brilla ya quiero verte cintilar.” (letrascancionesinfantiles., 2014)
- ✓ Todas las ejecuciones deberán hacerse lentas y avanzar en la medida que el alumno desarrolla su habilidad.
- ✓ Comprobar la automatización de los movimientos de brazo izquierdo y derecho, realizando preguntas y generando conversación con el alumno, esto deberá contestar sin dejar de tocar la lección 1 con variaciones.

4.5.4.4. Nuevos intervalos armónicos (bicordes)

- ✓ Ejercitar los bicordes ubicando el arco en las dos cuerdas a la vez. Cuidar que los dos sonidos arranquen juntos y no sobresalga ninguno de los dos. El profesor controlará la afinación exacta del



violín de cada discípulo. Caso contrario se generará una falsa idea de afinación y desagrado en el niño.

- ✓ Ejecutar el ejercicio No.17. En cada nuevo ejercicio el profesor tocará y demostrará la lección. Luego el alumno imitará.
- ✓ El ejercicio No. 17 se deberá realizar con los siguientes pares de cuerdas re y la; luego la y mi. Es la oportunidad de utilizar arco completo
- ✓ Vigilar la afinación y resaltar la formación de cada intervalo armónico; quintas cuartas, terceras, segundas y unísono.
- ✓ Ejecutar la canción “*Estrellita*” en la versión Fiddle. Mantener la atención a la afinación de todos los bicordes, se debería trabajar en tiempo moderado para que sea mostrado cada uno de los intervalos armónicos.
- ✓ El alumno ejecutará la versión fiddle con la variación escrita (A) luego con las variaciones que ya conoce: B, C, D.
- ✓ Se ejecuta las melodías No.6 y 7, utilizando toda la extensión del arco, la sonoridad no debe distorsionar. Primeramente se enseñará el pentagrama superior que corresponde al alumno.
- ✓ Se motivará los logros alcanzados y se reforzará las deficiencias de manera constructiva.
- ✓ En cada clase el profesor hará una retroalimentación de la clase, y asignará la tarea para la siguiente. Motivará que en casa los alumnos generen una rutina permanente de estudio.
- ✓ El profesor incentivará los estudiantes la asistencia a conciertos y recitales de música clásica y de otros géneros. Solicitará que emita sus criterios y demás conclusiones.



- ✓ El profesor motivará y generará inquietudes para que el estudiante interroge y/o busque respuestas sobre lo aprendido dentro y fuera de la clase.
- ✓ Se motivará en el discípulo la autocrítica y el respeto por la institución, los deberes, el trato con los compañeros, el cuidado del violín y partituras. Así como la limpieza de su humanidad y sentimientos.
- ✓ Todos los estudiantes serán motivados a respetar y apreciar distintos géneros musicales, las ideas de los compositores, las indicaciones de las partituras, las correcciones del profesor, etc.

4.5.5. Materiales y recursos.

- ✓ Violín, arco, atril, texto del estudiante. CD de audio Suzuki Vol. 1 *y repertorio a dos voces*.

4.5.6. Evaluación.

De conformidad con la normativa institucional.

4.6. Taller IV: Escalas y Funciones Tonales.

“la afinación es un asunto de conciencia”

Pablo Casals

4.6.1. Introducción

Este taller contiene objetivos, contenidos, procedimientos para generar la conciencia de la afinación. Para llegar a este estado nos valemos del sistema diatónico en que se basa la música occidental, sus modos mayores y menores, se ha escogido escalas entre mayores y menores para realizar la ejercitación. También están los arpeggios y las funciones tonales que son los elementos fundamentales de toda obra musical. La motricidad y acoplamientos de brazos



derecho e izquierdo se ha diseñado con la aplicación de elementos conocidos desde los tres talleres anteriores. Seguidamente se presenta una serie de escalas en patrones rítmicos, lo que despertará las destrezas que yacen en el interior de cada artista.

Entre los requisitos previos consta la aprobación por parte del estudiante de los tres talleres anteriores. Así como haber escuchado constantemente los discos de audio.

La iniciación de este taller está propuesto para la tercera semana de febrero hasta la última de junio. Consta de dos clases de cuarenta y cinco minutos por semana. Lo que suma 36 clases en dieciocho semanas del quimestre académico.

4.6.2. Objetivo General.

FORTALECER Y GENERAR NUEVAS DESTREZAS DE AUDICIÓN Y MOTRICIDAD MEDIANTE LA INTERPRETACIÓN A DOS VOCES DE ESCALAS Y SUS FUNCIONES TONALES.

4.6.3 Contenidos.

4.6.3.1. Drone escalas.

Drone es una palabra inglesa que puede traducirse literalmente como zumbido. En la práctica musical de violín se refiere a la guía de un sonido continuo (cuerda libre), como lo sugiere Ruggiero Ricci (2007) a la *bagpipe*. Esto tiene como propósito lograr la afinación correcta, porque la ejecución melódica de escalas no garantiza una exacta afinación sin un sonido constante de referencia. Dominique Hoppenot (1991) en su libro *El violín interior* se refiere a la afinación como un asunto de comparación, la interrogante es conocer si el sonido esta bajo o alto con respecto a qué, o ¿comparado con qué?.

En el caso de instrumentos de viento, por no existir la posibilidad armónica usualmente lo hacen con auxilio de un teclado electrónico ó recurriendo a una

computadora²⁷. Es una ventaja que el violín dispone de cuatro cuerdas y serán utilizadas para generar una nota referente que garantice un buen desarrollo auditivo.

El presente contenido consta de escalas drone de una octava con sus arpeggios básicos. Se ha escogido aquellas que tienen aplicación didáctica para el violín en esta etapa de formación estudiantil.

Las cuerdas libres (a la bagpipe) se signan con números romanos I, II, III, IV, y la línea horizontal contigua indica hasta donde se prolonga.

4.6.3.2 Drone escalas mayores y arpeggios con sostenidos

ESCALA DE RE MAYOR



ESCALA LA MAYOR



²⁷ Willian Pagán Pérez escribió ejercicios para la afinación del trombón y eufonio de 4 pistones, en los cuales consta un sonido base de referencia generado por computadora u otro instrumento de viento.

ESCALA SOL MAYOR



4.6.3.3 Drone escalas menores y arpeggios

ESCALA DE RE MENOR



ESCALA DE LA MENOR



ESCALA DE SOL MENOR



4.6.3.4. Escalas y arpeggios en patrones rítmicos.

Maestros del pasado como Francesco Geminiani, Leopoldo Mozart y Leopoldo Auer en sus tratados pedagógicos avizoraron los beneficios de aplicación de patrones rítmicos. Iván Galamián sistematizó el estudio de escalas mostrando las posibilidades de combinación de figuras musicales y también ligaduras. El maestro venezolano José Francisco del Castillo (1991) manifiesta que el patrón rítmico nos permite aislar las dificultades de afinación, cambio de cuerda, desmangue, movimiento de dedos, “El estudio de las escalas utilizando patrones rítmicos permite adquirir gran rapidez en los dedos y, por ende, habilidad de ejecutar pasajes veloces y virtuosos” (Del Castillo, 1990, pág. 79)

La aplicación que se realiza en la presente propuesta en escalas de re mayor de veinte y cuatro notas que cubren toda la primera posición.



En la escala de re mayor como modelo y los de patrones con ligaduras, el ponente aplica las variaciones A, B, C, D.

VARIACIÓN A



VARIACIÓN B



VARIACIÓN C



VARIACIÓN D



Se considera necesario agregar a las variaciones rítmicas expuestas a una nueva. La variación E. Esta es una corchea con punto y una semicorchea por tiempo.



Ilustración 26

VARIACIÓN E



ARPEGGIOS



En las escalas de 32 notas (dos octavas), algunos patrones rítmicos no tienen exacta conclusión con la escala. En tal caso repita la última y/o penúltima nota para completar el patrón. Ejemplo:

ESCALA DE SOL MAYOR



Otra alternativa.



4.6.3.4 Patrones con ligadura



Ilustración 27

Variedad de los patrones (*pattern*) rítmicos en combinaciones de ligados y sueltos. Ejercite escalas y arpeggios mayores y menores (melódicas) en versión de 24 y 32 notas.

Ejemplo:



4.6.3.5. Intervalos.

El intervalo musical según Roca y Molina (2006) es la distancia entre dos notas de diferente altura, pueden estar superpuestos o no. Se conocen como segundas (2º), terceras (3º), cuartas (4º), etc. Su clasificación general es como sigue:

CLASIFICACIÓN DE LOS INTERVALOS

	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª	9ª
Disminuida	0 st	2 st	4 st	6 st	7 st	9 st	11 st	12 st
Menor	1 st	3 st			8 st	10 st		13 st
Justa			5 st	7 st			12 st	
Mayor	2 st	4 st			9 st	11 st		14 st
Aumentada	3 st	5 st	6 st	8 st	10 st	12 st	14 st	15 st

st = semitono

Ilustración 28. Tomado del Vademécum Musical

Para ejercitar los intervalos y fijar sus distancias en la memoria auditiva, se hace uso del violín acompañamiento. De esta forma los intervalos de tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima, octava y cromatismos adquieren una característica de obra musical elaborada. Por ejemplo el ejercicio siguiente de H.E. Kayser.

INTERVALOS CON ACOMPAÑAMIENTO

Terceras

H.E. Kayser



Cuartas



Quintas



Sextas



Septimas



Octava



The image displays four systems of musical notation for guitar exercises. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The first system is labeled 'Sextas' and shows a sequence of sixteenth-note chords with fingerings 1, 2, 3, 0, and 4. The second system is labeled 'Septimas' and shows a sequence of sixteenth-note chords with fingerings 1, 2, 3, and 1. The third system continues the 'Septimas' exercise with fingerings 1 and 3. The fourth system is labeled 'Octava' and shows a sequence of sixteenth-note chords with fingerings 1, 2, 3, and 1. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures (one sharp), time signatures, and various note values and rests.

4.6.3.7. Cromatismo.

Palabra que proviene del griego *Chroma* que significa color. En música se refiere al ascenso o descenso de medio tono ó semitono entre las notas de la escala diatónica. Explicado de otra manera las notas cromáticas no pertenecen a la escala principal.

El acto de tocar semitonos involucra los músculos interdigitales, los cuales también actúan en la extensión de la mano izquierda. Por lo tanto son de importancia para conseguir elasticidad total. Auditivamente exigen una atención plena por ser punto medio entre dos notas de la escala.

Ejecutar en todas las cuerdas el siguiente ejercicio de Hugo Seling.



Ilustración 29

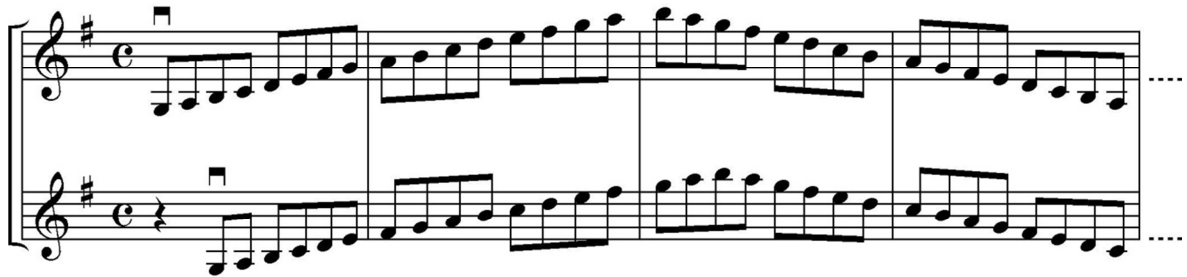
La voz superior es ejecutada por el alumno y la inferior por el maestro.

ESCALA CROMÁTICA DE SOL MAYOR



4.6.3.8. Ejercicios en canon.

La opción de tocar escalas en canon²⁸ genera terceras entre las notas ejecutadas por el alumno y profesor. Esto permite escuchar bicordes, se presenta útiles para controlar afinación.



ARPEGGIO



FRAY JACOBO



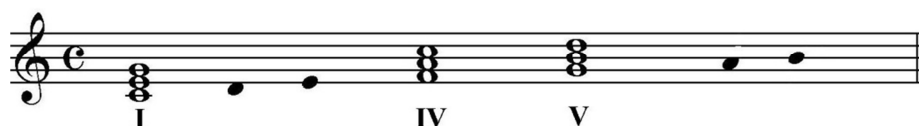
4.6.3.9. Escalas con acompañamiento y funciones tonales.

Desde los años 1600 a 1900 toda pieza musical se concibe en un modo y una tonalidad. Los modos son mayores y menores. Las tonalidades son la transposición de la escala tipo, la cual es do mayor.

²⁸ El canon es una técnica por la que dos o más voces tocan la misma canción empezando en distintos momentos.

Todo acompañamiento agrega una dimensión vertical llamada armonía. Esta simultaneidad de sonidos se basa en los grados (acordes) de la escala. Estos se indican con números romanos.

Los más importantes son el primero (I = Tónica), cuarto (IV= Subdominante) y quinto (V = Dominante).

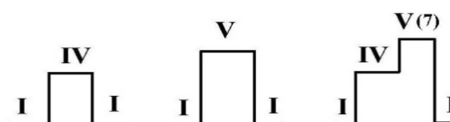


Es de mayor importancia que el discípulo discrimine los acordes en cada función. Ejemplo: La tónica (I) o primer grado es el punto de relajación a donde concluye toda tensión. Con frecuencia es el grado donde comienza y termina la obra.

Si consideramos la escala como una familia de siete notas, la tónica es el padre o centro tonal. La subdominante (IV) actúa como transición y/o conducción a otras funciones tonales.

La Dominante es el grado de mayor tensión, éste llama al relajamiento o conclusión, en el grado I. Cuando al acorde de dominante (V) agregamos la 7ª, esta tensión se acentúa y llama a la resolución en el centro tonal.

El acorde de dominante séptima o séptima de dominante, se construye con cuatro sonidos; el 1º-3º-5º-7º; que forman tres terceras. Por ejemplo en do mayor el acorde de dominante con séptima (V7.) será sol-si-re-fa-. Se cifra de la siguiente manera: sol7, (G7).



En las escalas menores se agrega el acorde de séptimo grado, el cual está compuesto de tres terceras menores.



4.6.3.10. Escalas mayores y relativas menores con acompañamiento y funciones tonales a dos voces.

El repertorio no sigue el círculo ordinario de quintas, se presenta desde el punto de vista violinístico comenzando en re mayor y culmina este taller en do mayor. Los semitonos (dedos juntos) y tonos (dedos separados) van a cambiar de acuerdo con las tonalidades. Las escalas seguirán fundamentándose en el tetracordo para el aprendizaje, y se ejecutarán en toda la extensión de la primera posición variando su número de veinte y cuatro a treinta y dos notas.

En lo referentes a arpeggios estos se exponen en funcionen de los grados de la tonalidad, dentro de la llamada cadencia perfecta.

Las escalas son tomadas del compositor y violinista italiano Bartolomeo Campagnoli (1751-1827) y el fundador de la llamada escuela violinística Franco-Belga, profesor Charles de Beriot (1802-1870). Las cadencias arpegiadas pertenecen al método de violín de Hugo Seling.

ESCALA DE RE MAYOR

Alumno

Profesor



FUNCIONES TONALES DE RE MAYOR

Cadencia: I (re) – IV(sol) – V(la) – I(re)

Hugo Seling



ESCALA DE SI MENOR

B. Campagnoli

Alumno

Profesor



FUNCIONES TONALES DE SI MENOR.

Cadencia: I (si menor) – IV(mim) - V(fa# mayor) – I (si menor)

Hugo Seling



Acorde de Séptima

ESCALA DE SOL MAYOR

De Beriot

Alumno

Profesor



FUNCIONES TONALES DE SOL MAYOR

Cadencia: I (sol mayor) – IV (do mayor) – V (re mayor) – I (sol mayor)

Hugo Seling



ESCALA DE MI MENOR.

De Beriot

Alumno

Profesor

I

II

9

14

19



FUNCIONES TONALES DE MI MENOR.

Cadencia: I (mi menor) – IV (la menor) - V(si mayor) – I(mi menor)Hugo Seling



Acorde de séptimo grado

ESCALA DE DO MAYOR

De Beriot

Alumno

Profesor



FUNCIONES TONALES DE DO MAYOR.

Cadencia: I (do mayor) – IV (fa mayor) – V (sol mayor) – I (do mayor)

Hugo Seling



ESCALA DE LA MENOR.

De Beriot

Alumno

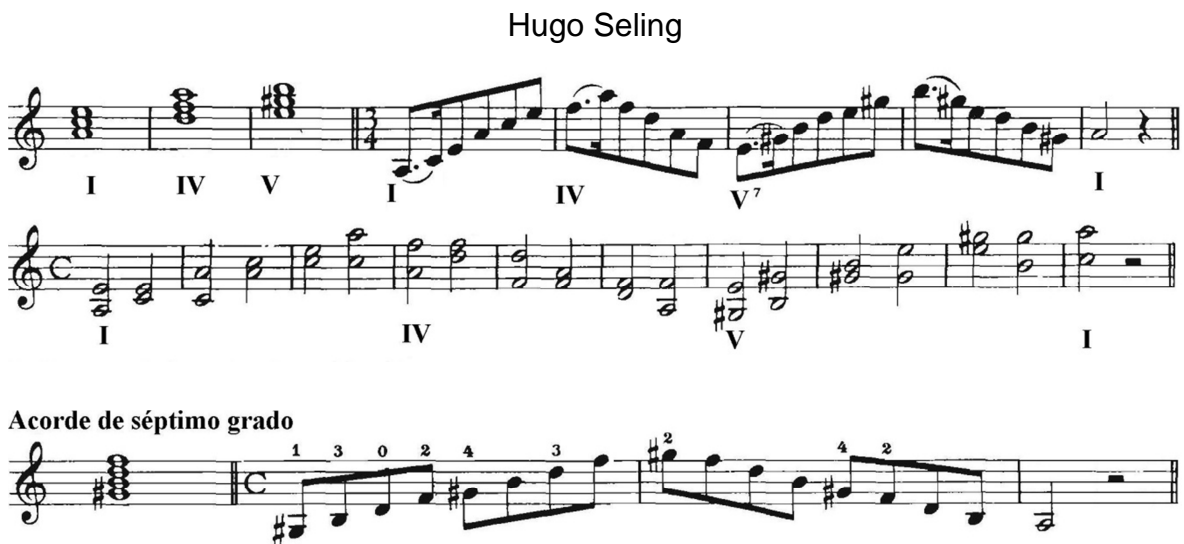
Profesor




FUNCIONES TONALES DE LA MENOR.

Cadencia: I (la menor) – IV(re menor) - V(mi mayor) – I (la menor)

Hugo Seling



Acorde de séptimo grado



4.6.4. Actividades de aplicación.

4.6.4.1. Drone escalas



- ✓ El profesor afinará el violín como en cada clase. Así como revisará el buen estado del arco. Realizará ejercicios preparatorios.
- ✓ Mostrar la ejecución de las escalas con un sonido de referencia -cuerda libre- tomando en cuenta la consonancia que debe haber en cada nota de la escala. Luego explicar el arpeggio. El alumno repetirá la escala y el arpeggio explicados
- ✓ Se cuidará siempre de mantener el sonido claro, evitar rascaduras y ruidos extras. No deberá sobresalir ninguna de las notas del bicorde que se forma
- ✓ En distintas sesiones se explicará y ejecutará las escalas drone mayores de re; la y sol, con sus arpeggios. Será en tiempo moderado
- ✓ Para la ejercitación de las escalas drone en tono menor se procederá de la misma manera señalada para las mayores. Enfatizar en el carácter y colorido de las tonalidades menores. Estas tienden a ser tristes en contraste con las mayores que son coloridas o alegres. Indicar que en nuestra música ecuatoriana predominan los modos menores.
- ✓ Ejecutar de manera opcional lecciones relacionadas en las tonalidades de las drone escalas, que se encuentran en el volumen I del método Suzuki, así también la versión en dúo del mismo libro.
- ✓ Se contará los tiempos de cada compás de ser necesario, mientras se toca.

4.6.4.2. Escalas y arpeggios en patrones rítmicos.

- ✓ Empezar ejecutando la escala de re mayor en la versión de 24 notas: Variaciones A, B, C, D, y la nueva variación en saltillo, E.
- ✓ La demostración será en tiempo moderado; cuidando la afinación y la articulación correcta de brazos derecho e izquierdo. El arco que toca la cuerda deberá girar por anticipado al cambio de cuerda para evitar el cambio brusco.



- ✓ Los dedos de la mano de levantarán de manera arqueado sin alejarse demasiado de la *trastiera*.
- ✓ Cuando se considere asimilado la escala de re mayor. Se puede aumentar progresivamente el tiempo. Esto no debe desbordar las posibilidades del alumno. Como ejercicio preparatorio deberá prepararse los músculos extensores de la mano. Aquellos que levantan el dedo de la cuerda. La velocidad depende más de ellos que los flexores.
- ✓ Ejercicio para fortalecer los extensores: En posición de tocar el violín, colocar los tres o cuatro dedos en la cuerda (segunda), colocar el índice izquierdo sobre el dedo que se va a levantar. Levantar el dedo encimado por el índice izquierdo. La resistencia libera del índice izquierdo hará trabajar los músculos extensores. Parar el ejercicio al menor síntoma de cansancio.
- ✓ Agregar los arpeggios según las figuras rítmicas descritas. Alternar entre ejecución ligada y suelta.

4.6.4.3. *Patrones con ligadura*

- ✓ En la escala de re mayor aplicar las variaciones de la ilustración 17. Las cuatro primeras son de necesaria aplicación. Sin embargo el profesor puede disponer según las características de cada estudiante por otras de las variaciones expuestas.
- ✓ Aplicar en escalas menores según el ejemplo propuesto (escala de re menor), Así se alternará la costumbre auditiva y motriz por los modos mayor y menor.
- ✓ Ensayar varias veces proponiendo al estudiante anticipar cada nota con atención a las notas características de las escalas menores melódicas. El ascenso con sexto y séptimo grado alterado y el descenso sin alteraciones.
- ✓ A medida que el estudiante adquiere el dominio de ligar y soltar notas en la escala, se adelantará el tiempo.



4.6.4.4. *Intervalos.*

- ✓ Según el ejercicio de intervalos de H.E. Kayser. Demostrar a los sentidos la distancia sonora del intervalo a practicarse comenzando por las terceras, cuartas, quintas hasta la octava.
- ✓ El profesor luego de mostrar ejecutando tocará en unísono con el discípulo la sección de terceras. Practicarán cada sección de intervalos juntos contrastando la afinación. Debe escucharse como un solo violín.
- ✓ Se interpretará a dúo según la partitura. El estudiante la primera voz, el profesor la segunda, mantener la precisión rítmica cada momento. De ser necesario contar los tiempos a viva voz.

4.6.4.5. *Cromatismo.*

- ✓ Se explicará el ejercicio cromático de la ilustración 19. El profesor ejecutará las notas superiores y luego con la nota sostenida, en este caso la tercera cuerda (re)
- ✓ Se deberá realizar el mismo ejercicio con los demás pares de cuerda.
- ✓ Interpretar el “*dúo cromático*” de Eichberg. Juntos tocarán la voz superior como ejercicio previo, luego cada una de las voces se interpretarán en dúo.
- ✓ Cada interpretación en dúo será vigilada por el ensamble equilibrado de las voces. Las melodías serán interpretadas como si fueran partes de un todo, generando un sentimiento de arte y solidaridad, el uno en función del otro.
- ✓ Ejecutar la escala de sol mayor en cromáticos. El profesor dividirá por partes, preferentemente cada cuerda una sección. Luego interpretar todo, manteniendo tiempos moderados.

4.6.4.6. *Ejercicios en canon*

- ✓ Ejecutar la escala de sol mayor produciendo terceras. Comienza el alumno y luego el profesor. Detener y/o alargar la nota cuando se produzca un



bicorde de dudosa afinación, mantener tiempo moderado. Realizar la misma actividad con el arpeggio escrito a continuación de la escala.

- ✓ Interpretar en canon la canción francesa “*Fray Jacobo*”. Empieza el alumno y luego el profesor en la señal del número dos (2). Otro alumno podría integrarse y comenzar donde señala el número tres (3).
- ✓ En la interpretación de Fray Jacobo en canon el alumno deberá tener atención constante en tocar su melodía y no apegarse a la otra voz.

4.6.4.7. *Escalas con acompañamiento.*

- ✓ Demostrar a los sentidos la ejecución de la escala de re mayor. Hacer notar los semitonos diatónicos del tercero a cuarto grado y de séptimo a octavo
- ✓ Acompañar al estudiante ejecutando el pentagrama inferior, sin quitar protagonismo a la melodía principal.
- ✓ La precisión rítmica se debe observar sin descuido. Así también la concentración del estudiante en la línea melódica de la escala que ejecuta.
- ✓ Explicar las funciones tonales de los grados I, IV y V. con los acordes escritos en redondas en los tres primeros compases de los ejercicios de Hugo Seling (estos tres compases no se tocan). Cuando se trata de la escala relativa menor también se ejercita el acorde de séptimo grado escrito en el ejercicio con la explicación previa.
- ✓ Ejercitar las escalas mayores de re, sol, do y sus relativas menores de acuerdo a las explicaciones precedentes. El alumno reconocerá este repertorio por haberlo escuchado con anterioridad
- ✓ Se motivará los logros alcanzados y se reforzará las deficiencias de manera constructiva.



- ✓ En cada clase el profesor hará una retroalimentación de la clase, y asignará la tarea para la siguiente. Motivará que en casa los alumnos generen una rutina permanente de estudio.
- ✓ El profesor incentivará a los estudiantes la asistencia a conciertos y recitales de música clásica y de otros géneros. Solicitará que emita sus criterios y demás conclusiones.
- ✓ El docente motivará y generará inquietudes para que el estudiante interroge y/o busque respuestas sobre lo aprendido dentro y fuera de la clase.
- ✓ Se motivará en el discípulo la autocrítica y el respeto por la institución, los deberes, el trato con los compañeros, el cuidado del violín y partituras. Así como la limpieza de su humanidad y sentimientos.
- ✓ Todos los estudiantes serán motivados a respetar y apreciar distintos géneros musicales, las ideas de los compositores, las indicaciones de las partituras, las correcciones del profesor, etc.

4.6.5. Materiales y recursos.

- ✓ Violín, arco, atril, texto del estudiante. CD de audio Suzuki, volumen I y repertorio a dos voces.

4.6.6. Evaluación.

De conformidad con la normativa institucional

CAPÍTULO V

5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.

Culminado este proceso de investigación estamos frente a un producto tangible. Como si durante este trabajo académico hubiésemos realizado sumas y restas de información, descripciones, contrastaciones, interpretaciones y llegado a esta etapa urge la inminencia de escribir los resultados logrados. Por lo tanto se presenta las conclusiones que siguen a continuación.

5.1. Conclusiones.

1. Se ha conseguido sistematizar gran cantidad de información general de carácter técnico pedagógico y también musical en un documento denominado guía metodológica, la misma que es aplicable a la cátedra de violín del conservatorio “Padre “Jaime Mola”. Este documento no es excluyente y su funcionalidad es para toda la escolaridad inicial del país.
2. Se ha logrado entregar en partitura y en audio obras de corta extensión creadas por eminentes violinistas y/o compositores en los cuales el violín acompañamiento ejerce un complemento armónico necesario. Es así que el violín del profesor adquiere una función más activa en el aula.
3. Durante la recolección de información se confirma la existencia de escaso material educativo para el área del violín producido por maestros ecuatorianos. Sin embargo los casos puntuales señalados en nuestra investigación, que se refieren a los métodos de violín de Francisco Fierro en Quito y Blonder Mendieta en Loja quienes son pioneros que sirven de motivación para aquellos que tienen vocación por la docencia.
4. El método Suzuki se creó a mediados del siglo pasado en el Japón. La música de este y demás países orientales es pentafónica (escala de cinco sonidos). A pesar de ello los textos y repertorio Suzuki son basados en la estructura diatónica occidental (escala de siete sonidos). Esto nos hace concluir que el entorno para generar estructuras cognoscitivas en los

estudiantes –niños- es totalmente **modificable** a tal extremo que ninguno de los volúmenes Suzuki tiene canciones japonesas.

5. El medio social y familiar ecuatoriano presenta apertura para el cultivo del arte del violín y de las observaciones realizadas concluimos que para los alumnos escuchar música que se ejecutará en el plazo corto e inmediato estimula el interés por el aprendizaje y las dificultades son más llevaderas.
6. Muchos profesores y/o intérpretes del violín dedicados a la docencia no tienen claro los fundamentos del aprendizaje de la lengua materna. No utilizan el disco de audio de Suzuki, por cuanto -según ellos- no se debe enseñar de oído, sino con la partitura.
7. La investigación cualitativa es perfectamente aplicable a éste tema, porque analiza, relaciona y cualifica cada una de las variables en algunos casos describir sin llegar a la cuantificación. Esto permite aprovechar la experiencia docente para proponer soluciones por la investigación-acción, que es un medio para formación e innovación permanente.
8. La presente propuesta es constructivista desde su basamento e implementación. Fundamentar en el pensamiento de Comenio y Suzuki, no excluye que estén aspectos como las propuestas de Zoltán Kodaly, y su método silábico para enseñanza del solfeo implementadas en nuestro caso con patrones rítmicos. Tampoco desliga la realidad intrínseca de la estructura humana y la existencia de inteligencias múltiples según Howard Gardner, entre ellas: La auditivo musical, la kinestésica, la inteligencia intro e interpersonal.
9. Todo trabajo humano es perfectible y no descartamos que la ejecución de esta investigación dejó al margen alguna variable; argumentos o material de justificable importancia. Sin embargo consideramos la guía metodológica propuesta totalmente funcional para nuestro medio; tanto porque toma en cuenta de nuevas generaciones el interés de resultados inmediatos así como el ambiente de aprendizaje del aula promedio en

nuestras instituciones: atril, partituras y los violines del profesor y alumno; en la casa del alumno el CD de audio y player (equipo de sonido).

5.2. Recomendaciones.

1. Se ha realizado una propuesta limitada al nivel inicial de la escolaridad ecuatoriana, esto indica que se puede o debe construir hacia los niveles medio y tecnológico manteniendo el mismo enfoque.
2. La escasez indicada de producción pedagógica nacional merece una reinterpretación de la misión-visión de las instituciones y docencia ecuatoriana en el área de cuerdas, especialidad violín.
3. El uso de tecnología multimedia de fácil acceso por la internet es un fuerte atractivo que provee a los jóvenes estudiantes gran cantidad de datos a espaldas del profesor. Es así que la falta de sistematización de este material y su aplicación a discreción no favorecerá el aprendizaje organizado. Por lo tanto es recomendable que se fortalezca la interrelación de profesor, alumno y padres de familia en función de un principio de orden.
4. Al igual que la vida del hombre las sociedades presentan procesos de evolución. La maduración de un niño y su entorno familiar actual no es igual hace cuarenta ó cincuenta años atrás. Por lo tanto se recomienda que el pensamiento docente se adapte a la realidad presente porque quienes ejercen la docencia hoy, aprendieron en un entorno social y familiar distinto.
5. Para asegurar el éxito del proceso de enseñanza aprendizaje se recomienda poner atención en la formación docente por cuanto por más producción de textos locales exista, quienes los ponen en práctica correctamente son los profesores.
6. Para este trabajo académico se ha utilizado la investigación cualitativa y para la enseñanza del violín se ha sistematizado los contenidos con énfasis en patrones rítmicos y el desarrollo auditivo a dos voces. Se



recomienda abrir procesos de investigación desde otros enfoques ó aún desde el mismo para otros instrumentos de cuerda. Aquello enriquecerá la generación de ciencia en nuestro medio.



BIBLIOGRAFÍA

- Theta Music Technologies, Inc. (17 de febrero de 2014). *thetamusic.com*.
Obtenido de <http://trainer.thetamusic.com/es/content/harmonic-intervals>
- Allmusic.com*. (5 de FEBRERO de 2014). Obtenido de
<http://www.allmusic.com/artist/maxim-vengerov-mn0002297182/biography>
- Alvarado, E. (2012). El Currículo bajo la concepción del aprendizaje por destrezas. .Tesis de grado no publicada. Universidad deCuenca, Cuenca, Ecuador
- Auer, L. (1926). *Curso Graduado de violín*. New Jersey: Carl Fisher Inc.,.
- Auer, L. (1980). *Violín Playing as I teach it*. New York: Dover Publication, Inc.
- Cilveti, G. (2004). Técnica superior. Sistema para el desarrollo y mantenimiento diario de la técnica avanzada del violín. Quito, Ecuador: Manuscrito sin publicar.
- Comenio, J. A. (1998). *Didáctica Magna (8° edición)*. Mexico: Porrúa.
- Cordero, C. (29 de 10 de 2012). *La Didáctica magna de Juan Comenio*. Obtenido de <http://labuenadidactica.blogspot.com/2012/10/la-actualidad-mas-sorprendente.html>
- De Beriot, C. (s.f.). *Metodo de violín*. CD Sheet Music.
- Del Castillo, J. (1990). *Principios básicos para el estudio del violín*. Caracas: Monte Avila editores latinoamericana.
- Echeverría, Y. (30 de enero de 2014). *Elviolin.com*. Obtenido de <http://www.elviolin.com/saber-mas/pedagogia/74-método-y-eficacia-en-el-estudio-instrumental>
- Educatina. (03 de junio de 2013). *youtube.com*. Obtenido de Hombre social por naturaleza: <https://www.youtube.com/watch?v=WH5ilMkVaw8>
- Einsten, A. (2000). *Mis creencias*. Elaleph.com.



- Farlex. (10 de febrero de 2014). *ThefreeDiccionario.com*. Obtenido de <http://es.thefreedictionary.com/entorno>
- Farlex. (17 de febrero de 2014). *thefreedictionary.com*. Obtenido de <http://es.thefreedictionary.com/patr%C3%B3n>
- Fierro, F., & Flores, L. (2000). *Primera escuela de violín*. Quito.
- Fundación gran mariscal de Ayacucho. (1997). *Diccionario latinoamericano de educación*. Caracas: Fondo editorial de humanidades y educacion.
- Gerle, R. (2009). *The Art of Practising the Violin*. Londres: Stainer & Bell.
- Gregorian, A. (1989). *Escuela de violín para principiantes*. Moscú: Compositores Sovieticos Ediciones.
- Hemsey de Gainza, V. (03 de mayo de 2013). *violetadegainza.com.ar*. Obtenido de <http://www.violetadegainza.com.ar/trabajolima.pdf>
- Hemsey, V. (03 de 06 de 2013). *Problemática actual y perspectivas de la educación del siglo XXI*. Obtenido de www.violetadegainza.com.ar/trabajolima.pdf
- Hemsey, v. (LVIII). La educacion musical en el siglo XX. *Revista musical chilena*, 74-80.
- Hoppenot, D. (1991). *El violín interior*. Madrid: Real Madrid.
- Ideale Audience. (13 de 12 de 2013). *Youtube.com*. Obtenido de Menuhin the violin of the century: <https://www.youtube.com/watch?v=8w-bINrTr7Y>
- Krakenberger, J. (16 de febrero de 2014). *Juan.Krakenberger.eresmas.net*. (eresmas.net, Ed.) Obtenido de <http://juan.krakenber.eresmas.net/castellano/planes.htm>
- Krakenberger, J. (11 de febrero de 2014). *musicaclassicaymusicos.com*. Obtenido de Revista Claves Musicales: <http://www.musicaclassicaymusicos.com/sevcik.html>
- letrascancionesinfantiles. (17 de 08 de 2014). <http://letrascancionesinfantiles.com>. Obtenido de <http://letrascancionesinfantiles.com/estrellita-donde-estas/>
- Livinalli, C. (15 de enero de 2012). *Coromotolivinalli.com*. Obtenido de Robert Schuman: Consejo a los estudiantes de música:



<http://coromotolivinalli.com/robert-schumann-consejos-a-los-jovenes-estudiantes-de-musica/>

Martinez, M. (2006). *La Investigación Cualitativa*. Obtenido de sisbib.unmsm.edu.pe:

http://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/investigacion_psicologia/v09_n1/pdf/a09v9n1.pdf

Menuhin, Y. (1987). *Seis lecciones con Yehudi Menuhin*. Madrid: Real Musical Editores.

Mozart, L. (1985). *A Treatise on the fundamental principles of violín*. New York: Oxford University Press.

Myers, S. (17 de 08 de 2014). *Thetamusica.com*. Obtenido de <http://trainer.thetamusic.com/es/content/harmonic-intervals>

Nericci, I. (1973). *Hacia una Didáctica General Dinámica*. Buenos Aires: Kapeluz.

Pascuali & Principe . (2007). *El violín. Manual de cultura y didáctica violinística*. Buenos Aires: Melos.

psicopedagogia.com. (15 de 08 de 2014). Obtenido de <http://www.psicopedagogia.com/definicion/teoria%20del%20aprendizaje%20de%20vigotsky>

Psicopedagogia.com. (10 de febrero de 2014). Obtenido de Psicología de la educación para padres y profesionales: <http://www.psicopedagogia.com/definicion/teoria%20del%20aprendizaje%20de%20vigotsky>

Ramos, C. (1985). *Dinámica del violinista*. Buenos Aires: Talleres Gráficos J.L Gonzales.

Ricci, R. (1988). *Left-hand technique*. New York: G. Schimer.

Ricci, R. (2007). *Ricci on glisando: The shortcut to violín technique*. Bloomington: Indiana UP.

Roca, D., & Molina, E. (2006). *Vademecum Musical*. Madrid: Enclave Creative.

Rodionov, K. (1990). *Método de violín*. Moscú: Música.



Rojas, J. (02 de octubre de 2011). *Paradigmas educativos*. Obtenido de Teorías y paradigmas educativos: <http://paradigmaseducativosuft.blogspot.com>

Seling, H. (1952). *La nueva escuela de violín*. Leizip: Peters.

serrallach, L. (2001). *Nueva pedagogía musical*. Buenos aires: Melos Ediciones.

Sevcik, O. (1921). *Violin studies op.6*. Londres: Bosworth.

Suzuki, S. (1978). *Suzuki Violín School*. New Jersey: Zen Om Music.

Suzuki, S. (1983). *Hacia la música por amor*. Rio Piedras.

Tonini, A. (1956). *Las primeras lecciones de violín*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Trown, W. (1967). *Educación y tecnología*. Buenos Aire : El Ateneo.

Trujman, E. (1990). *El Violín*. Madrid: Edaf.

Universidad Católica de santa María. (14 de Enero de 2010). *Universidad Católica de Santa María*. Obtenido de <http://www.ucsm.edu.pe/rabarcaf/vojula05.htm>

WordPress.com. (30 de enero de 2014). *De musica y otras perversiones*. Obtenido de <https://demusicayotraspersiones.wordpress.com/2009/05/09/robert-schumann-consejos-a-los-jovenes-estudiantes-de-musica/>

Youtube.com. (28 de 06 de 2010). *Itzhak Perlman on youtube*. Obtenido de <http://www.youtube.com/watch?v=h3xEHigWShM>



ANEXOS

ANEXO 1

GUÍA PARA EL ANÁLISIS DE DOCUMENTOS.

Objetivo. Constatar a través de documentos claves las precisiones de las orientaciones dadas a los profesores para el proceso formativo de los estudiantes.

Documento clave: programa de la asignatura de violín del nivel inicial.

1. Área cognitiva (conocimientos sobre la música y el violín como instrumento musical)
 - a) Conocimientos teóricos sobre la música
 - b) Conocimientos del violín como instrumento musical.
 - c) Conocimientos de solfeo para leer música.

2. Área procedimental (habilidades que componen la inteligencia musical)
 - a) Percepción auditiva
 - b) Ejecución (dominio de las acciones para ejecutar la música a través de las acciones.
 - c) Producción (combina la percepción, ejecución e imaginación)

3. Área Actitudinal. (Afectivo motivacional)
 - a) Motivación para el proceso de enseñanza aprendizaje del violín.
 - b) Estado de satisfacción emocional por logros de aprendizaje del instrumento.
 - c) Estado emocional frente a las dificultades que se presentan en el aprendizaje del instrumento.
 - d) Esfuerzo y voluntad realizado para lograr la ejecución efectiva en el dominio del violín como instrumento musical.

ANEXO 2

GUÍA DE OBSERVACIÓN A CLASE DE VIOLÍN EN EL NIVEL INICIAL.²⁹

Objetivo: Constatar el tratamiento ofrecido por el docente a las destrezas necesarias a desarrollar en los estudiantes para la ejecución del instrumento a través del proceso de enseñanza-aprendizaje.

ASPECTOS A OBSERVAR:

1. Motivación de los estudiantes por la clase de violín. Y su disposición de tiempo para relajar la práctica instrumental.
2. Si el profesor orienta el objetivo y el contenido de la clase en función del desarrollo de las destrezas en los estudiantes.
3. Métodos utilizados por el profesor para el desarrollo de destrezas del desempeño.
4. Procedimientos metodológicos empleados por el docente para individualizar procesos de enseñanza-aprendizaje para trabajar las destrezas en el estudiante.
5. Medios de enseñanza utilizados por el profesor para el desarrollo de las destrezas de los estudiantes.
6. Condiciones del aula de violín y si cuenta con piano para acompañamiento.
7. Formas de evaluación utilizadas por el docente para control del desarrollo de las destrezas en los estudiantes.

²⁹Esta Guía de observación está estructurada tomando como referente los documentos anexos de la Tesis de Grado de la Msc. Elsi Alvarado "EL CURRÍCULO BAJO LA CONCEPCIÓN DEL APRENDIZAJE POR DESTREZAS. UNA PROPUESTA DE AJUSTE CURRICULAR PARA EL NIVEL INICIAL DE PIANO DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA "SALVADOR BUSTAMANTE CELI" DE LA CIUDAD DE LOJA"



ANEXO 3

INDICE DEL MÉTODO DE ESTUDIOS PROGRESIVOS DE VIOLÍN COMPILADO POR EL PROF. BLONDER MENDIETA. Edición 2002

INDICE	
Presentación	5
Partes del Violín	7
Partes del Arco	8
I Parte. Cuerdas Libres	9
II Parte. Ubicación de los dedos sobre las cuerdas	10
III Parte. Estudios escogidos en una sola cuerda	12
IV Parte. Estudios con cambio de cuerda	13
V Parte. Estudio de la ligadura	14
VI Parte. Estudio de las escalas mayores D,G,A,	15
VII Parte. La Corchea	16
Nuevas disposiciones de los dedos en todas las cuerdas	19
Estudios escogidos	22
Tercera Posición	30
Estudios con cambio posición 1era. 3ra.	33
Estudio del armónico	36
Segunda Posición	39
Estudios con cambio posición 1era. 2da.	41
Estudios en 1era. 2da. y 3era. posición	42
Cuarta Posición	48
Quinta Posición	50
Estudios Escogidos op. 20 de Kaizer en las cinco posiciones	50
Estudio de dobles notas	61
Estudio de Sheradiek	62
Estudios de Dont preparatorios a Kreutzer	65
Técnica de la mano derecha	74
24 Escalas y Arpeggios	78
Dobles cuerdas 3eras, 6tas y 8avas	90
Bibliografía	96



ANEXO 4

TEXTO DEL APOORTE DE FREDDY JARAMILLO PARA EL FORO DE LISTA-VIOLA DE YAHOO-GROUPS

“He visto que muchos se hacen problema con esta parte del crecimiento musical artístico, y les paso las palabras de mi maestro: “Freddy, somos guerreros, debemos ser un guerrero...”, ser discípulos oficiales de Yuri Bashmet nos hace conocer el batallar en muchas formas, ser versátiles, íntegros, conectados a la conciencia más que a la técnica, tocar: desde la liberación interior. Así fluyen los destellos de información y energía necesarios en nuestro aprendizaje. Todo Ser humano es capaz, y se realiza si hace lo que le gusta durante su vida, hay que reconocer cual es NUESTRO TALENTO ESPECIALIZADO en la diversidad de las PARTICULARIDADES INDIVIDUALES, los padres y la sociedad deben ayudar en esto. Sé una profesión de lo que eres y serás realizado. Todos los Seres humanos somos grandes, ténganlo presente; y en esto Yuri Bashmet es un haz para detectar la grandeza interior y el talento de sus alumnos.

Todos somos distintos, y sin embargo es inconfundible la Escuela Universal de Bashmet. Hay unos cuantos tips para los instrumentistas, violinistas, violistas, cellistas, pianistas y sobre todo VIOLISTAS CONCERTISTAS, mismos que hicieron de nuestro perfeccionamiento con el GURÙ de LA VIOLA, el Gran YURI BASHMET, un pasaje de crecimiento existencial. Me siento universalmente agradecido, y a través de estas palabras le dedico gratitud a mi querido maestro YURI ABRAMOVICH BASHMET. Estoy seguro que Yuri Abramovich, estará gratamente sorprendido de estos pensamientos; yo mismo lo estoy.

A usted maestro de maestros Yuri Abramovich, le digo: “Recuerda mis innumerables clases cuando en secreto o delante de los numerosos asistentes (siempre hubo público en las clases dictadas por Bashmet, en mis años de conservatorio moscovita). Usted Yuri Abramovich, solía



decirme antes de mi clase: SORPRENDEME FREDDY!...SORPRENDEME!?", y resultábamos gratamente sorprendidos los dos?.

Nadie en el mundo está exento de sorprenderse a sí mismo: ese es el TIPS

1.- Deja que alguien toque por ti, solamente déjate llevar por el dictado de la Conciencia Potencial Universal que lo tiene todo. Crea tu propio universo y será inigualable. No habrá hasta el fin de los tiempos otro YURI BASHMET, no habrá hasta el fin de los tiempos otro FREDDY JARAMILLO V, no habrá hasta el confín de los tiempos!...(coloca tu propio nombre).

2. Las manos, los brazos, los dedos, el cuerpo sabe todo, solamente deja que por medio de uno se exprese el alma. Desecha el alma y conviértete en Espíritu pues Espíritu somos, solamente ve lo que eres y que nadie en el mundo te haga dudar. El Cuerpo Humano está interpenetrado por otros cuerpos Sutiles en el mismo espacio-tiempo donde habita el espíritu, la mente, el alma emocional o cuerpo emocional, el cuerpo etéreo o subconciente, y el cuerpo físico. La Conciencia Individual somos nosotros ella está en contacto con el potencial virtual del universo, crea tú lo que pienses y deja que el potencial se permeabilice por tus cuerpos, poco a poco el cuerpo físico entenderá de que se trata y hasta podrás jugarle bromas (LA LUDICA EN BASHMET).

3. Estudia sin la viola y sin partitura, con la viola y sin partitura, sin la viola y con partitura, con viola y con partitura, estudia en meditación, trabaja el estado alfa de la mente, diversifica el vibrato y practícalo todos los días. (vibrato de brazo, antebrazo, muñeca, de dedo, de falange, de yema, de arco. Hay varias maneras de vibrar con el arco, detonaciones con la mano izquierda, inyecciones, materializaciones, precipitaciones en el vacío, transmutaciones, metáforas del vibrato, paradojas del vibrato, metamorfosis del vibrato etc). BASHMET es inconfundible por su genial dominio de la metamorfosis del vibrato, del sonido en todas las



proporciones eutónicas posibles de los miembros superiores e inferiores corpóreos, izquierdo-derecho.

Estos son algunos tips. Y, algo que revoluciona el concepto acústico de la viola, lo dejo para que practiquen:

1. Notas largas y fluidez del arco.
2. La fluidez depende de la velocidad justa del arco entre la suspensión del brazo y el ángulo de cualquier parte del cuerpo respecto al plano de las cuerdas, pero los dedos, las yemas de la mano izquierda deben dominar los diversos estados de flujo.
3. No toques con la uña, mientras más inclinado esté el dedo más zonas habrá en el entorno de las yemas, no presiones tanto los dedos de la mano izquierda, fíjate que incluso acariciando el toque, la viola responde con sonido más lleno.
4. No pienses en poner los dedos. Toda técnica superior tiene que ver con el desprendimiento, más que con la colocación, por eso piensa en las cimbras dejando que los dedos se impulsen hacia arriba; por lo tanto:
 - a.- La técnica va desde los dedos ya puestos libremente en el mástil para que se produzca el vuelo hacia arriba; más no como erróneamente se hace: desde el aire hacia la colocación abajo.
5. La fluidez entonces depende de las dos manos, dibuja en la mano y brazo derecho diversas figuras, prende un incienso y que tu codo haga, por ejemplo, las figuras que se esparcen en el aire; deja que el sonido cambie no lo interfieras. (luego podrás llevarlo a tu gusto, aún así no interfieras). Inmediatamente escucharás los overtonos y undertonos de la viola.
6. Preferible acelerar la velocidad antes que comprimir con el peso del brazo.



7. Los dedos no cogen el arco, lo energetizan; el arco no pasa sobre las cuerdas, las energetiza; los cambios de posición: (mejor con la yema acostada, exagera al principio, luego todo se pone en orden), no son cortes sino alientos; el brazo, dedos y manos no pasan de una posición a otra por tu control mecánico, sino por el flujo liberador al sentir el aire en la piel; prueba sentir bajo los dedos, un espacio magnético deslizante que está entre las yemas y la tastiera.

8. Trabaja el arco sobre la tastiera y sobre el ponticello pero libera tu espíritu en cualquier punto de tu cuerpo (incluyes al instrumento) y canta, canta, canta bell canto, canta; así entenderás cual es la magia de Bashmet: el canto sublime o diabólico de una conciencia Lúdica y sobre todo EL SILENCIO. Cuando todo suena, el silencio está.

Silencia al ego, escucha el silencio de tu interior y exterior, toca fortísimos con el silencio presente, pianísimos con el silencio (estado de expansión del brazo en suspensión con velocidad pavor al peso); el silencio te deja volar; la velocidad es mágica en su silencio, la fluidez es mágica en su silencio, la digitación es mágica en su silencio, el virtuosismo es mágico en su silencio, la escuela de Bashmet es mágica en su silencio, el secreto de Bashmet es saber: "EL SILENCIO ES EL SECRETO DE LA MUSICA".

Avanti!, niños, niñas, jóvenes, muéstrenle a Bashmet su silencio, y quedará SORPRENDIDO GRATAMENTE, aunque sepamos que la música es la manifestación de la única nota primordial que, sin embargo solo se escucha cuando el artista toca EL SILENCIO. El silencio siempre sorprende a Bashmet, verdad?

Con gratitud a YURI BASHMET, su pupilo de América Freddy Jaramillo V. (Este es el inicio de mi monumento a Yuri Abramovich!, como lo ofrecí a los niños de mi país)..."



ANEXO 5

DOCUMENTO FINAL DEL 1º. ENCUENTRO NACIONAL DE DELEGADOS QUE CONFORMARON LA COMISIÓN DE ÁREA DE CUERDAS – VIOLÍN DE LOS CONSERVATORIOS DEL PAÍS.

En la ciudad de Quito a los veinte días del mes de abril de 2001, en la ciudad de Quito se reúne la comisión Académica del Area de Cuerdas-violín de los conservatorios: Jaime Mola (Quito), José María Rodríguez (Cuenca), La Merced (Ambato), Salvador Bustamante Celi (Loja), Conservatorio Nacional (Quito). Una vez concluido el encuentro se acordó suscribir el siguiente documento que contiene los programas de estudios unificados para violín en los niveles Inicial, Técnico y Tecnológico con proyección al nivel superior en la modalidad semestral en el ámbito nacional.

PROGRAMA DE ESTUDIOS DE VIOLÍN UNIFICADO

NIVEL INICIAL

Objetivos Generales:

1. Concientizar sobre la importancia de la música como medio de manifestación cultural de los pueblos
2. Incentivar el interés por el estudio del violín.
3. Desarrollar las cualidades artísticos-culturales del niño para la ejecución e interpretación del instrumento.
4. Dotar al estudiante de los conocimientos fundamentales sobre la técnica básica de ejecución y el repertorio académico necesario.

PRIMER SEMESTRE

1. Conocer las partes que conforman el instrumento y el arco
2. Lograr una posición correcta para sostener el instrumento.
3. Manejar la mano derecha sobre las cuerdas libres
4. Distribuir correctamente las partes del arco.

1. Contenidos.



1.1 Conceptos.

- ✓ Fundamentos básicos.
- ✓ Descripción ilustrada del violín
- ✓ Descripción ilustrada del arco.
- ✓ Ejercicios de relajamiento.
- ✓ Forma de sostener el violín
- ✓ Formas de sostener el arco.

1.2 Procedimientos.

- ✓ Ejercicios en cuerdas libres
- ✓ Ejecución de pequeñas piezas musicales
- ✓ Dobles cuerdas libres
- ✓ Ligadura en cuerdas libres.

2. Criterios de evaluación

El alumno será promovido al siguiente semestre cuando cumpla lo siguiente:

- ✓ Dos o tres piezas en cuerdas libres.

3. Bibliografía recomendada

- ✓ K. Fortunatov. El joven violinista (1)
- ✓ Gregorián: Primera Escuela del violín
- ✓ Herman: 100 estudios.
- ✓ K. Rodionov: Primeras lecciones de violín
- ✓ O. Sevcik: Op 1 y 2
- ✓ Y otros al mismo nivel a criterio del profesor.

SEGUNDO SEMESTRE

Objetivos Específicos.

1. Consolidar los conocimientos adquiridos en el semestre anterior.



2. Conocer la ubicación de los dedos de la mano izquierda en primera posición, en tonalidades básicas.
3. Coordinar el movimiento de la mano derecha en combinación con la mano izquierda.
4. Ejecutar escalas, estudios y piezas elementales en la primera posición.

1. Contenidos.

1.1. Conceptos

- ✓ Posición de la mano izquierda.
- ✓ Coordinación de la mano derecha en relación con la mano izquierda
- ✓ Conocimiento de piezas, estudios pequeños.

1.2. Procedimientos.

- ✓ Ejercicios en la cuerda RE
- ✓ Ejercicios en la cuerda LA
- ✓ Ejercicios en la cuerda MI
- ✓ Ejercicios en la cuerda SOL

2. Criterios de evaluación.

El alumno será promovido al siguiente semestre cuando cumpla lo siguiente

- ✓ Una escala en una octava, ejemplo: SOLM, REM, LAM, Lam melódica.
- ✓ Un estudio sencillo
- ✓ Una pieza sencilla.

3. Bibliografía recomendada

- ✓ K. Fortunatov. El joven violinista (1)
- ✓ Gregorián: Primera Escuela del violín
- ✓ Herman: 100 estudios.
- ✓ K. Rodionov: Primeras lecciones de violín.



- ✓ Suzuki No1 : Primeras piezas
- ✓ A tune day: Paul Herfurth
- ✓ Y otros al mismo nivel acriterio del profesor.

TERCER SEMESTRE

Objetivos específicos.

1. Consolidar los conocimientos adquiridos en el semestre anterior.
2. Conocer la ubicación del medio tono entre 1º y 2º dedos
3. Ejecutar escalas en primera posición en dos octavas.
4. Obtener conocimientos básicos sobre detaché y martellé.

1. Contenidos.

1.1. Conceptos

- ✓ Posición del medio tono entre 1º y 2º dedos
- ✓ Conocimiento de detaché y Martellé.

1.2 Procedimientos

- ✓ Ejercicios en cuerda La y Mi
- ✓ Ejercicios en cuerdas libres para aplicación del detaché y martellé.

2. Criterios de evaluación.

El alumno será promovido al siguiente semestre cuando cumpla con lo siguiente:

- ✓ Una escala en dos octavas: Sol mayor y sus arpeggios.
- ✓ Un estudio
- ✓ Una pieza.

3. Bibliografía recomendada.

- ✓ Wolfhart
- ✓ H. SittOp. 32: libros 1 y 2
- ✓ A. Gregorián.
- ✓ K. Fortunatov.
- ✓ K. Rodionov.



- ✓ Suzuki 1: (últimas piezas)
- ✓ D. Kavalievsky: 20 piezas Op. 80.
- ✓ O. Sevcik: Op. 6
- ✓ Maia Bang Op. 2

- ✓ Y otros al mismo nivel a criterio del profesor.

CUARTO SEMESTRE.

Objetivos específicos.

1. Continuar con el estudio de la primera posición.
2. Ejecutar escalas en primera posición en dos octavas.
3. Aplicar martellé y detaché en diferentes estudios.

1. Contenidos.

1.1 Conceptos.

- ✓ Estudios para la primera posición
- ✓ Conocimiento de escalas menores en dos octavas.

1.2. Procedimientos.

- ✓ Ejecutar estudios en primera posición.
- ✓ Interpretación de las siguientes escalas: Sol mayor y La mayor

2. Criterios de evaluación.

El alumno será promovido al siguiente semestre cuando cumpla con lo siguiente:

- ✓ Una escala con sus arpeggios hasta cuatro ligados
- ✓ Dos estudios
- ✓ Una pieza.

3. Bibliografía recomendada.

- ✓ A. Gregorián.
- ✓ K. Fortunatov.
- ✓ D. Kavalievsky: 20 piezas Op. 80.



- ✓ O. Sevcik: Op 8
- ✓ O. Sevcik: Op. 9
- ✓ H. Sitt: Op. 32 , libros 1, 2 y 3
- ✓ J. Hrimaly: Estudio de escalas.
- ✓ Suzuki 2: (primeras piezas)
- ✓ Y otras al mismo nivel a criterio del profesor.